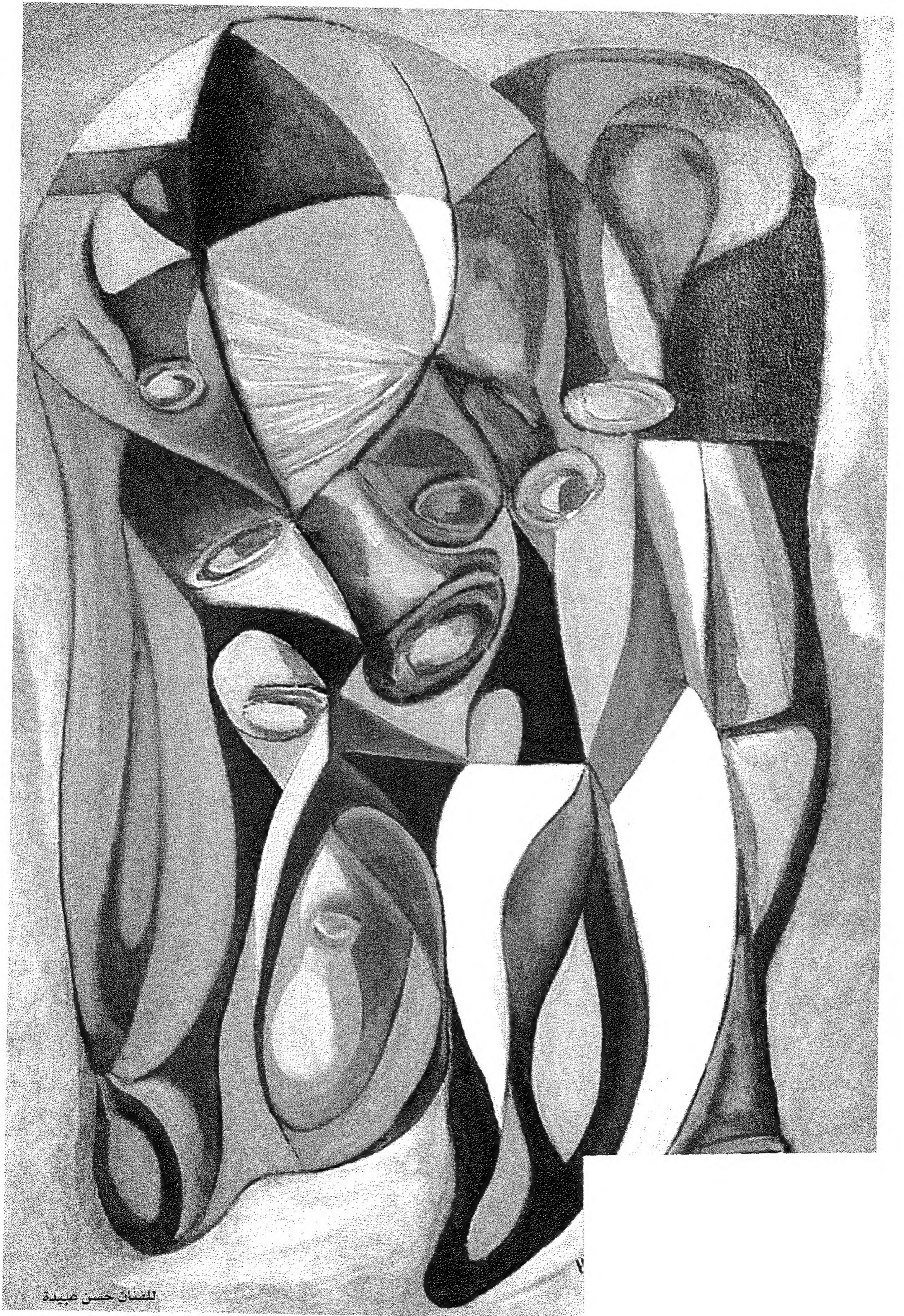


العدد السادس والعشرون بعد المائة

عمان

مجلة ثقافية شهرية





ثقافة «الفرعة»

في مواجهة الارهاب الذي عانينا نتائجه المأساوية هنا تماماً مثلما يحدث الآن في العديد من اقطارنا العربية، والذي حصد الآلاف من البشر شيوخاً ورجالاً، ونساء، وأطفالاً دون تمييز، او مسوغات للأهداف والنوايا المعلنة منها وغير المعلنة - ان وجدت - فإن ردود الفعل في الساحة الثقافية العربية بصورة عامة، والأردنية بصورة خاصة، لم تتجاوز ما يمكن تسميته بثقافة «الفرعة»، واعني بذلك ما نشهده من سيل جارف من مقالات التنديد، والاستنكار، والشجب، ولأيام معدودة فقط. فإذا ما انفض سامر المتفجرين على المشهد، تعود الحياة الثقافية الى مسيرتها الروتينية المعتادة في تناول قضايا هامشية وجانبية، لاعتقاد البعض ان مشاركتهم في التنديد والاستنكار هو ذروة الواجب الذي يقومون به، ويسفحون الوقت من اجله، ويتناسون عن قصد او لا ابالية ان مواجهة الارهاب كالذي شهدناه، ونشهده طوال السنوات الماضية، يتطلب خطة استراتيجية منهجية يتفرغ خلالها المفكرون والادباء على اختلاف اهتماماتهم من اجل خلق ارضية من الوعي والفهم، والاحاطة بالنوايا الشريرة التي تستهدف حاضر الامة ومستقبلها، وان تسهم هذه الاستراتيجية ليس في تحصين المواطن العادي من الانجرار او الصمت على ما يرتكب ضد هذا الوطن، بل في ان يتحمل كل واحد منهم مسؤولياته الوطنية في التصدي وكافة الوسائل المتاحة لأولئك الذين يشوهون صورة وطننا العربي، تراثاً، وحضارة، وخطاباً انسانياً. وازعم ان امتنا تعيش الآن في سباق محموم مع هذه الفئة الضالة التي استطاعت ان تشوه تاريخنا، من خلال طرح بدائل لا تستند الى حجج منطقية، دينياً، وأخلاقياً، ومسلِكياً في اسس الحوار مع الآخر الذي تناصبه العداء لكي تدفع الامة ثمن هذه الكراهية التي اوجدوها بيننا وبين الامة والحضارات من حولنا، وهذا الشرخ الذي يزداد اتساعاً بيننا وبينهم عاماً بعد عام ويوماً بعد يوم. مما يدفعنا الى الخوف بأن لا يصلح العطار ما أفسد الدهر - كما يقولون في امثالنا الشعبية - بعد ذلك كله.

انا لا أتحدث عن انطباعاتي ومشاهداتي لما يجري على الساحة الثقافية العربية بصورة عامة، والأردنية بصورة خاصة، ولكنني وقد اصغيت لعشرات الآراء ممن أصبحت الكتابة حرفتهم، والقضايا الثقافية ذروة اهتمامهم، فإن هنالك ما يشبه الاجماع - بأنه على صعيد الصالونات الأدبية الضيقة وجلسات الاستغابة والنميمة وتصيد الاخطاء المحدودة في اعداد من يشاركون فيها، فإن اهتمامات هؤلاء وأولئك تشكل بديلاً مقيتاً، ومنطلقاً نفعياً وذاتياً فقير المستوى للاستراتيجية التي ينبغي الاعتصام بها والتمسك بخطابها لترشيد الخطاب التدميري الذي يستهدف مكتسباتنا الماضية ويحول دون تحقيق اية مكتسبات مستقبلية تفرض احترام أمتنا وتجذر وجودها على هذا الكوكب، بعد أن نجح الآخرون من حولنا في إقامة تكتلات سياسية وعسكرية واقتصادية واجتماعية وثقافية كان من ابرز ثمارها هذه الثورة التكنولوجية التي افقدت العقل الانساني قدرته على الخيال او التخيل.

ان الشهرة الموهومة التي يقوم البعض بتسويقها لنفسه لا تليث ان تتبخر في مواجهة الحقيقة التي ستكشف أوهام هذا البعض على المدى البعيد أو القريب، فالتجومية الحقيقية لا تصنعها القصص المخلقة أو المساحات الشاسعة التي تفردها لهم المنابر الثقافية لأسباب نعرفها ويعرفها الجميع.

عشائر

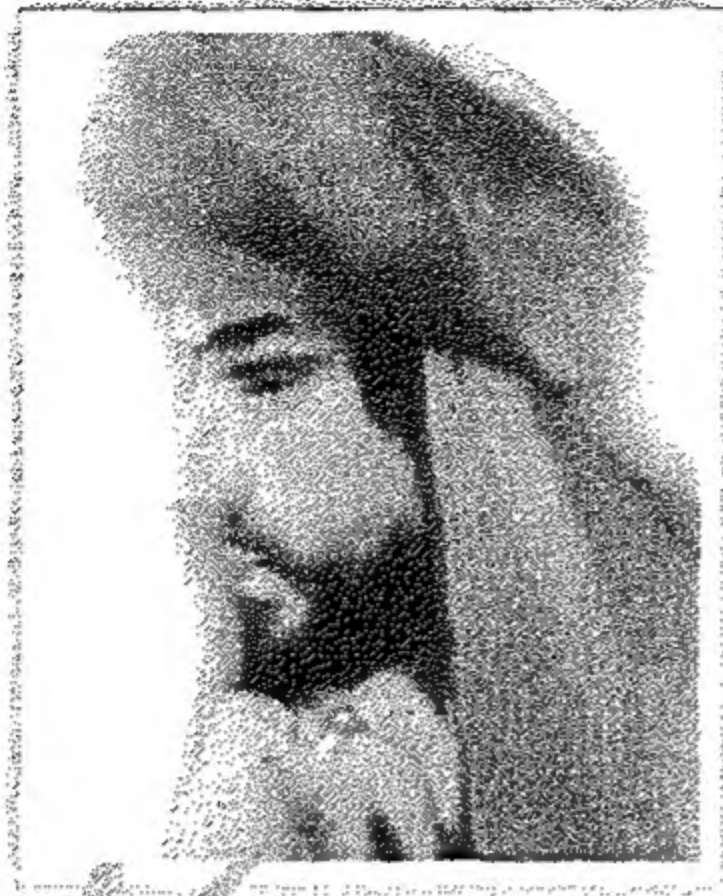
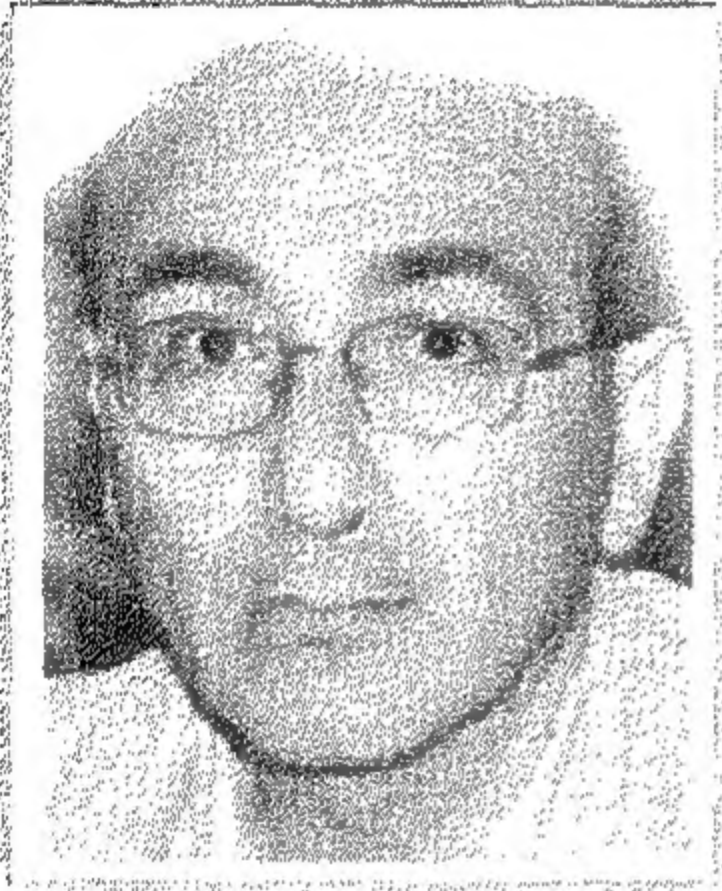
الغلاف الأول: القابلة حانت حياط

الغلاف الأخير: القابلة سحى أبو العمة



62

حوار مع الروائي
اللبناني رشيد الضعيف



46

ابن رشد في
عيون الغرب

14

دليل المعى:
كتابة اسم الأفر



4

قراءة في رواية
السفر إلى حيث
يكي القمر

المحتويات

- | | | | | |
|----|--|----|--------------------------------|-------------------|
| ١ | الافتتاحية | ٣٤ | فيلم الشهر | يحيى القيسي |
| ٢ | الفهرس | ٣٨ | مولد غراب | هدية حسين |
| ٤ | قراءة في رواية السفر إلى حيث يكي القمر - د. أحمد زياد محبك | ٤١ | كاريكاتير | ناصر الجعفري |
| ١٤ | دليل المدى | ٤٢ | دلالات الواقع في رواية الصحراء | شوقي بدر يوسف |
| ١٩ | نافذة، استعادة الهوية، د. صلاح جرار | ٤٦ | ابن رشد في عيون الغرب | فاطمة ناعوت |
| ٢٠ | تهافت الوجود المعاصر - د. بوشوشة بن جمعة | ٥١ | من الخاطر، ثقافة الارهاب | غازي النذبية |
| ٢٧ | مجرد سؤال، يكتاتورية النقد، ليلى الأطرش | ٥٢ | مرايا الجسد | د. محمد صابر عبيد |
| ٢٨ | قارعة الهذيان - د. أحمد القاطي | ٥٨ | دوريس ليسينغ | مروان حمدان |
| ٣٣ | مساحة للتأمل، فتنة الطريق، - نادر رتيبي | ٦١ | رؤى، لقد انتهى عصر الورق | محمد سناجلة |

كانون أول / ٢٠٠٥

تصدر عن

أمانة عمان الكبرى

AMMAN

رئيس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل

ليلى الأطرش

جريس سماوي

يحيى القيسي

موفق ملكاوي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

أمانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الإلكتروني: www.ammancity.gov.jo

البريد الإلكتروني: e-mail: amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٨٣٣/٢٠٠٢/د)

سكرتيرة التحرير التنفيذية

نرمين أبو رصاع

التصميم / الاخراج والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد التصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

٩٢

اصدارات



٧٤

رواية التجريب

في تونس

٦٢ حوار مع الروائي اللبناني رشيد الضعيف — كمال الرياحي

٦٧ نقوش، الشيفرة الوثنية، مفلح العدوان

٦٨ عتبات النص — د. عبد السلام المساوي

٧١ حوار مع الروائية سحر خليفة — عزيزة علي

٧٤ رواية التجريب في الرواية التونسية — د. محمد الباردي

٨٢ الكتابة بالحبر الأبيض — د. مقداد رحيم

٨٦ الهوية بحثاً عن زمن آخر — الحبيب السائح

٨٨ حصاد عمان التشكيلي — محمود منير

٩٢ اصدارات — د. أحمد النعيمي

٩٦ الأخيرة، تاريخ الدم، جريس سماوي

والرواية تصور فتى في الثانية والعشرين، يعيش حياة الانحراف. وما يميز الرواية أنها مكتوبة بضمير المتكلم، على لسان الفتى غالب، فهو الراوي، وهو البطل، وهو يعي شخصيته، ويحللها، ويتفقد إلى أغوار نفسه، ويستبطنها، ليقدّم ذاته من الداخل والخارج، عبر تقانات السرد والمونولوج والبوح والاعتراف. وما تمتاز به الرواية أيضاً هو لغتها، وهي لغة الأعماق واللاوعي، وهي الحساسة لرؤى البطل غالب وتخیلاته وأحلامه، والمعبرة عن شخصيته ونزواته وأهوائه.

إن شخصية غالب شخصية فتى مغامر، حياته حافلة بكل ما هو مدهش ومفاجئ، وكل ما هو غريب عن المجتمع ومختلف، فهي حياة شخص ينتمي إلى قاع المجتمع، وهي حياة مملوءة بالجنح، وحسبه أنه يسترجع حياته ويسردها وهو في السجن، وبعض مغامراته نفسها تقع في السجن، وفيه تنتهي حياته، وتنتهي الرواية.



تفتّح الرواية بمقطع يقول فيه البطل الراوي: "أسمي غالب، مضى على يوم مولدي عقدان وبضع سنوات، وما زلت أعاني من غلبة وجودي المأزوم، دخلت السجن غير مرة، وأهم مرحلة في حياتي تلك التي قضيتها في دار الأحداث، حين شاهدوني أتجول بمفردي في ساحة سعد الله الجابري، وكان عمري حينذاك أربعة عشر عاماً، قلت: كنت أتجول، أدور، قالوا: كذاب، رأيناك تتسول، هل شُبهت لهم؟".

وفي هذا المقطع تتحقق كل عناصر الرواية، وفيه تبرز كل خصائصها، وهو أشبه بملخصها، ففي هذا المقطع يبرز صوت البطل الراوي، وهو يتحدث بضمير المتكلم، ويحدد اسمه "غالب"، والاسم علامة على الشخصية، وهو جزء لا يتجزأ منها، بل يدل عليها، فهو غالب، وهو مغلوب، في وقت واحد، المجتمع يغلبه، وهو يغلب المجتمع، وهو مترجح بين الغالب والمغلوب.

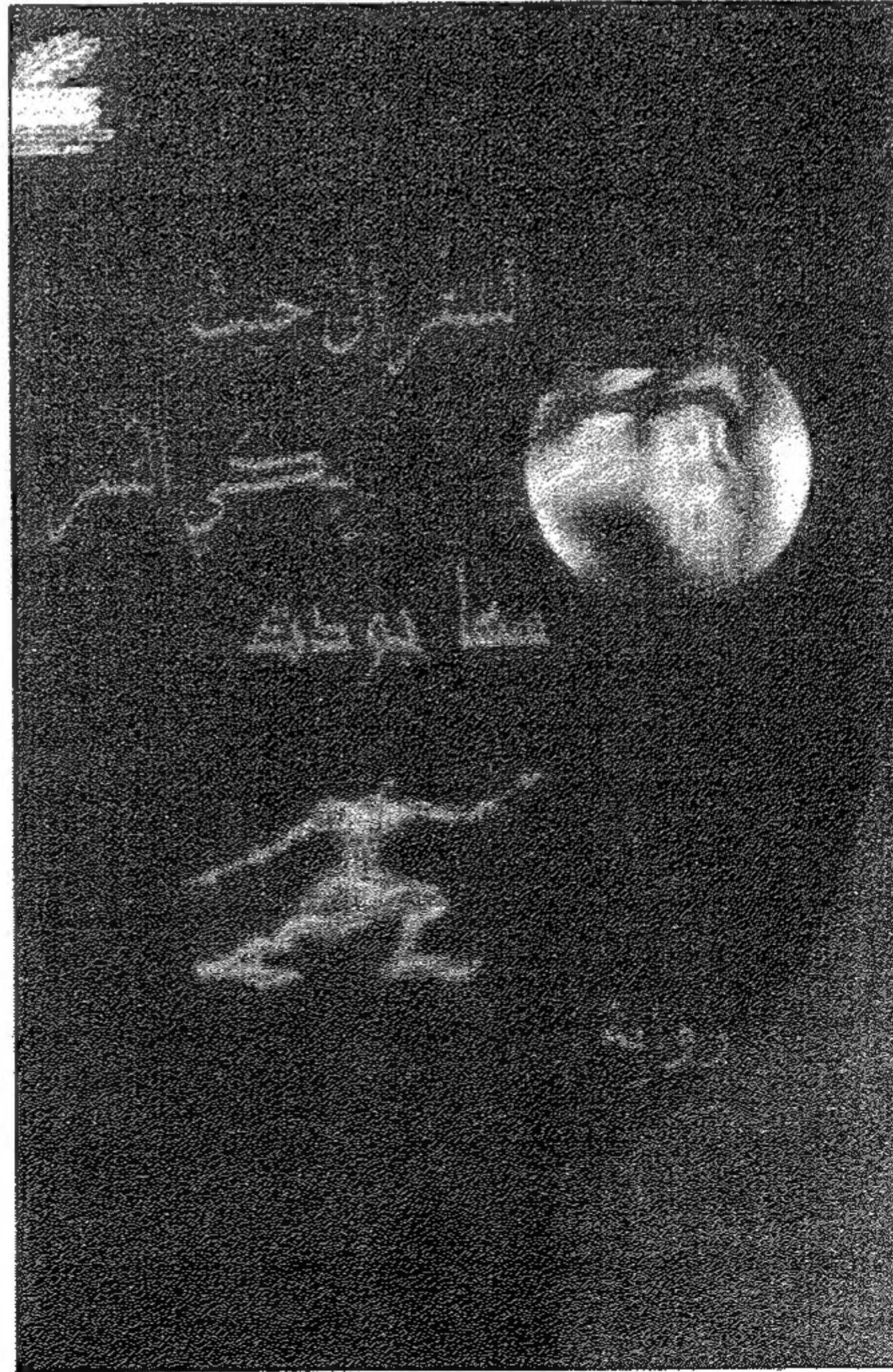
وسوف يفسر الراوي نفسه اسمه في أكثر من موضع في الرواية، فهو يصرح فيقول: "الحياة لعبة مصير، فقررت أن أكون الغالب لا المغلوب ولكن على طريقي، سأجعلهم يندمون، سأنتقم منهم جميعاً". ويتحدث أيضاً في مونولوج يتوجه فيه بالخطاب إلى والده فيقول: "أسميتني غالباً ليناديك الناس

قراءة في رواية "السفر إلى حيث يبكي القمر"

د. أحمد زياد محبك *

قُبيلة هي بل نادرة الروايات العربية التي تصور شخصية مثل شخصية "غالب". بطل رواية "السفر إلى حيث يبكي القمر"، للكاتبة سها

جسودت، وهي من منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عام ٢٠٠٤، وتقع في ١٢٤ صفحة من القطع الكبير، وتضم نحواً من واحد وثلاثين ألف كلمة، وهي مقسمة إلى ثلاثة عشر فصلاً، وقد كتبت في نحو خمس سنين بين ١٩٩٩/٥/٦ و٢٠٠٤/٢/٦ كما جاء في الصفحة الأخيرة منها، وهي الرواية الأولى لمؤلفتها، بعد صدور مجموعتها القصصية الأولى عام ٢٠٠١ وعنوانها: "رجل في المزداد".



أبا "غالب" لا أبا سعيد، لأن غلبتك كامنة في غلبتك لولدك البكر غالب. اضرب، اضرب بشدة ما عدت أحس بالآلام، لن أموت رغم موتي، سأعيش حتى أراك حاملاً صندوق فقرك وعجزك. بعد ذلك يا مرحباً بالموت! وهو في هذا المونولوج مغلوب. ولكنه مصمم على أن يكون مستقبلاً غالباً لوالده بالانتقام منه.

وهو يحدد عمره مباشرة باثنين وعشرين عاماً، مما يؤكد وعيه لذاته، ثم يؤكد ذلك في أحد مقاطع الرواية حيث يقول: "سمعت أمي تحكي لجارتها أن وحامها لم يكن على الحامض أو الحلو من الطعام، كانت ورغم بساطتها في الفهم قد أغرمت على متابعة مسلسل الجذور "كونتا كونتي" المسلسل الذي ظهر في أواخر السبعينات. أي في العام ١٩٧٩".

وهو يصرح بأنه يعاني من وجوده المأزوم، فهو يعي وجوده. ويعرف أنه وجود مأزوم، وهو يعبر عن ضياعه، من خلال تجواله بمضرده، ويحس بأنه مظلوم. إذ اتهموه بالتسول. وما هو بالتسول، ولذلك يؤكد براءته، من خلال قول: هل شبهت لهم، فهو يدل بصورة لا واعية على أنه كالسيد المسيح في براءته ونقاؤه ووحدته، وأنه بريء من كل ما يتهم به.



والرواية مسرودة بضمير المتكلم على لسان البطل غالب، وهو يسترجع سيرته منذ ولادته. بل يسترجع سيرة والده، بل سيرة جدته، وطلاقها من جده. وتربيتها لأبيه، كما يسترجع قصة زواج أبيه من أمه. و"غالب" يروي هذا كله بلسانه هو، مستخدماً تقانات السرد كافة. من استرجاع واستدكار وبوح واعتراف ومونولوج، وهو يكتب سيرته في السجن. والرواية تقدم مبررات كثيرة لهذا السرد، تؤكد من خلالها ذكاء غالب، وقوة حافظته. ووعيه الشديد لكل حديث يروي أمامه. وتفوقه في الدراسة، وقدرته على التعبير. وموهبته في الكتابة، وقوة أسلوبه. وتتجلى تلك المبررات في الإمكانات التالية على نحو ما يصرح بها "غالب" نفسه:

١. ما أجمل أن تبرع في كتابة موضوع تعبير. وتجده معلقاً في مجلة الحائط بعد أن أثنت الإدارة على جهدي في التفوق! نعم كنت من أفضل التلاميذ الذين يتقنون فن التعبير وكانت علامتي

الرواية مسرودة بضمير المتكلم على لسان البطل غالب، وهو يسترجع سيرته منذ ولادته. بل يسترجع سيرة والده. بل سيرة جدته. وطلاقها من جده. وتربيتها لأبيه. كما يسترجع قصة زواج أبيه من أمه. و"غالب" يروي هذا كله بلسانه هو.

دائماً العلامة المثلى.

٢ بعد أن اكتشف المصلح الاجتماعي موهبتي الفذة في الكتابة، حين أخضعني إلى امتحان صعب!... تبين له أنني أملك القدرة على التعبير والوصف. فأخبر مدير السجن بأن يمنحني فرصة لسرد سيرتي وما واجهته من مشكلات وما تعرضت له من أحداث لضمها إلي أرشيف من يكتبون داخل السجن قائلًا لي أمامه: ربما تتخرج من هنا كاتباً لك خصوصية ما!

٣. لم تكن أمي تدرك مدى قدرتي على التخزين، فذاكرتي شديدة الحساسية ولاقطة من نوع ماهر، كانت تحكي لجارتنا أم عبد الله عن قصة زواجها بأبي كلما أحست بالضيق منه وبالعجز على مواجهته، وأنا بدوري وبحكم وجودي في المنزل كنت أجلس إلى جوارهما ألتقط كل حرف من حروف القصة!!

لقد ساعد ضمير المتكلم الراوي على تقمص شخصية البطل غالب، وعلى استبطان مشاعره، والغوص على دواخله، والتعبير عما يعتل في نفسه من هواجس وأفكار ورؤى وانفعالات وأحلام، وأشكال أخرى من الشرود واليهو والاعتراف. كما بدا الراوي عليمًا بكل شيء، فهو يعرف سيرة الأب فريد، ويعرف سيرة الجدة، ويعرف سيرة الأم وزواجها من الأب. وقد استخدمت الرواية ذكاء الراوي "غالب" وحساسيته المفرطة لتؤكد قدرته على الوعي والاستيعاب، ولكن هذه المبررات ليست كافية، ويظل لدى المتلقي شيء من الانطباع بأن الشخصية لم تتكلم بصوتها، وأن الكاتبة هي التي تحركها. وتتكلم من خلالها، ولعل تلك المبررات

تزيد من قوة هذا الانطباع بدلاً من أن تخفف منه.

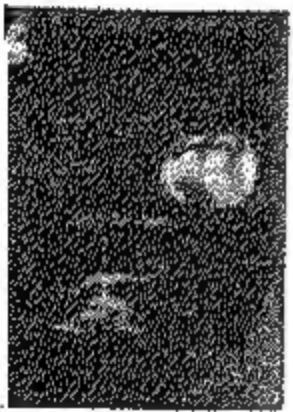


وفي مدينة حلب يدور معظم الحوادث التي وقعت قبل دخول "غالب" إلى السجن، ولكنه يسترجعها في ذاكرته وهو في السجن، ويدور بعضها في اللاذقية، وفي مدينة حلب تتعدد الأماكن. ويقع كلها في شرق نهر قويق الذي يخترق المدينة من الشمال إلى الجنوب ويقسمها إلى قسمين، أي إن حوادث الرواية تدور فيما يمكن أن يعد في معظمه من حلب القديمة، وإن تخللته بعض الأحياء الجديدة، وهذا القسم في معظمه أقل رقياً وأقل غنى من القسم الغربي، وإن تخللته بعض الأحياء الفنية والمتطورة. ولكن شيئاً من حوادث الرواية لا يدور في الأحياء الفنية أو الراقية. وكثيراً ما يرد في الرواية ذكر الأحياء التالية: قسطل الحرامي وميسلون والميدان والجابرية ومحطة بغداد والتل والعزيرية وساحة سعد الله الجابري والحديقة العامة والجامع الكبير وجامع شبارق وشارع النبال وحي الشيخ مقصود. والحي الأخير هو الحي الوحيد الذي يقع في القسم الغربي من المدينة، وهو حي جديد ولكنه ليس من الأحياء الفنية أو الراقية، بل هو خلاف ذلك. وهذا يعني أن حوادث الرواية كلها تدور في القسم الشرقي من المدينة، وفي الأحياء الفقيرة وغير الراقية أو المتطورة. ولهذا كله دلالة على بنية الرواية وواقع الشخصيات، ولا سيما البطل.

والرواية تكتفي بذكر أسماء هذه الأماكن ولا تصفها ولا تصورها. ولا تقدم صورة عنها، مما يجعل تفاعلها مع الأحداث والشخصيات ضعيفاً، ومن الصعب أن يرسم المتلقي صورة في ذهنه لهذه الأحياء، إذ لا تكفي التسمية وحدها لمعرفة المكان، والحدث وحده غير كاف للدلالة على المكان، والشخصية وحدها غير كافية لرسم ملامح المكان.



ولعل المكان الوحيد الذي أصبحت ملامحه واضحة بعض الوضوح، وكان له تأثير في الشخصيات، هو المغارة وتقع كما في الرواية قرب مقبرة ميسلون، وكان الشيخ محمد يأوي إليها، وهو متسول يتظاهر بالعمى. وفي هذه المغارة يتعلم "غالب" تعاطي المخدرات، كما يلجأ إليها بعض المتشردين، وبعضهم شاذ، ثم يقبض عليهم جميعاً، ويساقون إلى





السجن. إن المغارة كانت ذات تأثير كبير في غالب، ففيها يتعلم تعاظم المخدرات، وفيها يحس بالأمان والاطمئنان، وفيها يرتاح إلى الشيخ، ويجد فيه لا شعورياً بديلاً من الأب، ولكن هذا الشيخ الضال يزيد في ضلال غالب. بدلاً من أن يكون الرجل المعلم الذي يرشده إلى الأفضل.

ومن الممكن المقارنة بين هذه المغارة ومفارتين أخريين، المغارة الأولى هي مغارة أفلاطون، وهي تلخص نظرية المعرفة والمحاكاة عنده، وتتلخص فيه تصوره مغارة قعد في مدخلها مجموعة رجال، وجوههم إلى عمقها، وظهورهم إلى خارجها، وفي الخارج يمر مجموعة رجال آخرين يحملون تماثيل تعبر عن قيم الحق والعدل والخير والجمال، وعلى جدار المغارة تسقط ظلال تلك التماثيل، ويتعرف الرجال في مدخل المغارة إلى تلك التماثيل من خلال ظلالها، وليس من خلالها هي مباشرة. والمغارة الثانية هي مغارة أهل الكهف، وهم فتية آووا إلى الكهف مع كلبهم فراراً بدينهم، هرباً من حاكم ظالم، كان يأخذ المتدينين بالقتل والتكيل. وقد لبثوا راقدين في كهفهم ردحاً من الزمن، حتى انتهى عصر ذلك الحاكم الظالم، فبعثهم الله من رقبتهم. وهذه المغارة هي رمز للفرار بالذات للنجاة بها من ظلم ظالم، وللحفاظ على المبدأ والتمسك به، في عالم يموج بالظلم والقهر.

وخلاف هاتين المفارتين تبرز المغارة التي يأوي إليها غالب، فهي للفرار من أب ظالم، ولتعلم معاطاة الحشيش. وإذا كان ما يميز مغارة أهل الكهف هو كلبهم الذي قعد في مدخل المغارة يحرسهم، وهو رمز النبيل والوفاء، وحسبه أنه وفي للشخص لا للمكان، بخلاف القطعة، التي تتعلق بالمكان لا بالشخص. وحسبه أيضاً أنه لا يأكل الفريسة التي يصطادها صاحبه، إنما يحملها إليه، فإن ما يميز مغارة الشيخ محمد هو أن فيها حماراً، وهو رمز للحياة الدونية والمنحطة، والقدرة على تحمل الآلام والعذاب من غير حس ولا شعور. ورمز للانغماس في الطعام والشراب والجنس من غير اهتمامات عليا، وليس غريباً أن يتمنى غالب أن يكون مثل الحمار، للخلاص من شقائه، يقول غالب: "تأملت المكان والحمار جيداً، تمنيت أن أنقلب إلى حمار مثله كي أعيش بلا ألم وبلا توبيخ ضمير، فتكشف هذا المكان أرحم بملايين المرات من سرير وفراش دافئ

نظيف يقض من هدوئه ثرثرة عجوز لا ترحم، لهذا قبلت بهذا القدر الذي فرض نفسه عليّ".



ومن الأماكن التي يتكرر ذكرها في الرواية كثيراً وقد تركت أثراً غائراً في نفس غالب، هو نهر قويق، والرواية لا تصف النهر، ولا تحدد طبيعته، ولا تذكر شيئاً من هذا، ولا تلمح إليه، وتتركه لمعرفة القارئ بحلب أو لذكاء القارئ في استخلاص الحالة التي صار إليها النهر، وغالب يذكر دائماً رائحة النهر النتنة، ويربطها بالعفن الذي يسكن نفسه والقهر الذي يعيش في داخله وبدافع الأذى الذي يتحرك في دمه، ومن ذلك قول غالب:

"واتفقنا أن نقضي بعض الوقت في الحديقة العامة، اخترنا مكاناً قصياً، كانت رائحة نهر قويق الكريهة تسبب الزكام للعابرين القلائل على عكس ما كنا نحس به، مياه ضحلة شبه راكدة لا تجدد في حياتها تحتوي على عرق المدينة وغبارها، رائحتها لا يحتمل الأنف رداً عنها ومع هذا كنا نشعر باللذة ونحن نغني مزججاً من الألحان والكلمات التي باتت تخصنا وحدنا!!"، وغالب يدرك أن الرائحة النتنة تتبع من داخله، وهو يرمي القمامة، فيقول: "أنزلت كيس الزبالة، رميته قرب الحاوية، ولم أدفع به إلى جوفها، فاشتيمت رائحة عفن عطن قرية الشبه من رائحة نفسي وأفكاري"، ولعل الإشارة الوحيدة التي يمكن أن يستشف منها القارئ طبيعة ذلك النهر هي إجابة صديقه إبراهيم، عندما قال له: "معك حق، رائحة النهر تشكل معضلة بالنسبة للمباني والشوارع المجاورة له"، ولكن هذه النقاط وغيرها لا تعطي صورة فنية وافية عن نهر قويق، وهو من ملامح المدينة المتميزة، سواء في جريانه أو جفافه.



والرواية كلها يرويها البطل غالب وهو داخل السجن، ولكن من الغريب أنه لا يعنى بوصف السجن على الإطلاق، ولا يرى القارئ غير شذرات قليلة من الإشارة إلى السجن، منها قول غالب:

"الآن أنا في السجن المركزي، نادونا إسماعيل، عدنان، غالب مصطفى، وضعوا الأصناف المعدنية في أيدينا، صعدنا إلى داخل سيارة شاحنة مغلقة، دخل معنا أربعة رجال من الشرطة.

وأغلق الباب علينا، لم أفكر بالهرب كما يحصل في الأفلام العربية والأجنبية، شعرت بالعثيان من رعدة الخوف، انتابت مشاعري الواهنة كآبة لصيقة لا تعرف الابتسام، وكذلك قوله: "في الصباح استيقظنا على أصوات جلبة غير عادية تساءلت والناس يطبق على أجفاني ماذا يجري؟ الشرطة في حالة استنفار، الكتائب في تحرك، صفارات الإنذار تصدح، كل الزنزانات يطوقها الضباط والحرس، الزمان يتوقف، ينتهي الجميع إلى معرفة الحدث الجديد الهام، الحدث الذي ليل أرجاء السجن كافة!!، إن مثل تلك المواقف توحى بالسجن، ولكنها لا تحده، ولا تصفه، كذلك لا تصف الرواية قوس المحكمة ولا القاضي ولا المحامي، وبصورة عامة لا تعنى الرواية بالمكان.



وتظهر في الرواية جوانب من بيئة حلب، من خلال الإلماع إلى بعض ما تتصف به المدينة من عادات تشتهر بها وتصوير ملامح تميزها، ويتجلى ذلك في البيوت العربية القديمة، ذات الفناء المفتوح، وما يكون فيها من زروع، يقول واصفاً دار جدته: "الدار القابعة في زقاق الطويل، كانت واسعة الغرف الثلاث ذات حوش كبيرة تحيط بها من كل الأطراف تنكات الزريعة التي أكلها الصدا"، ومما تعرف به حلب الحبة التي يصاب بها معظم سكان حلب، وهي اللشمانيا الجلدية، يقول غالب مشيراً إلى ظهورها في وجهه: "بعد مضي بضعة شهور على وجودي في السجن نظرت إلى وجهي في المرآة، فرأيت ندبة شوهاء، كأني أول مرة أنظر إلى وجهي لأعرف أنه يحتوي على ما يسمى: حبة حلب".

ولكن هذه الجوانب من حلب قليلة، وقد جاءت عرضاً، وهي غير قادرة على تصوير مناخ حلب وبيئتها، ورصد خصائصها، وبصورة عامة لا تقدم الرواية صورة فنية وافية عن حلب، ويبدو أن غايتها لم تكن تصوير حلب، إنما تصوير الانحراف في فتي مثل غالب، لتعالج حالة فردية، وبصورة عامة لا تعنى الرواية بالمكان على نحو ما تعنى به الرواية الحديثة.



وثمة مواقف فنية في الرواية ذات دلالات على نفسية غالب، وهي مواقف تقدمها الرواية بفنية عالية وذكاء، منها شراء غالب حمامتين، وكسره جوزه

الهند، وخلوته على السطح مع المداخن. لقد ذهب غالب إلى سوق الجمعة لشراء سكين، كي يذبح بها أباه وأمه. ولكنه يعدل عن السكين، ويشترى بدلاً منها حمامتين يحقق بهما رغبته. وهو يصور ذلك فيقول: فرح إخوتي حين شاهدوا ما أحمله في يدي وأنا أدخل عليهم. وربما كانت المرة الوحيدة في حياتهم التي جعلتهم فيها يبسمون على هذا الشكل بعد طلاق أمي وموت مازن وزواج أبي!... ولأني عدلت عن شراء سكين للمذبح واشتريت حمامتين فقد ألقيت خطبة داخل سكون قلق روحي المظلمة قائلاً من دون أن أحرك شفتي: أخوتي سامحوني. لا تراقبوني. لا تنظروا، فشيطان الانتقام يزمجر في داخلي بزمجرة تسد نوافذ إنسانيتي كلها ساكون الآن أحد أبطال فيلم حقيقي. ينفذ مشهداً حياً، وبقبضة جتونية حاقدة شديدة اللؤم أمسكت بعنق الحمامة البيضاء ولويته بعد أن صرخت: هكذا تكون الحياة! علا صراخهم فجأة من الرعب... وأنا مغتبط النفس على صياحهم وارتجاف أيديهم، يفترسني ذلك الفرع الذي أثار زعر جدتي عندما ألحقت بالحمامة البيضاء السوداء أيضاً! الأبيض والأسود ماتا، أيهما أبي؟ وأيها زوجة المرحوم جارنا؟ أيهما جدتي؟ وأيها أمي... تركتهم في ذهولهم ضاحكين بالبهاء... ومضيت نحو الحديقة العامة. كنت غاضبة لم أرتو مما فعلت. وكنت بحاجة ماسة إلى شخص... لأقص عليه فعلتي التي لم ترو ظمأ الحقد.... وجدت أحدهم يتسكع كعادته، فناديت به. استدار نحو صوتي واقترب مني.... حكيت له ما فعلت، علني أزيح كابوس الحقد، أصابه الذعر من قوة أعصابي ومن فعلتي الدميعة! فأكبرت فيه أن يعترف أنني شديد البأس قاسي القلب!.

وهذا الموقف يدل على رغبة غالب في الانتقام، وتحقيق ذاته، وإفراغ حقه، وهو يلجأ إلى فعل بديل من الفعل الحقيقي. ولا يكتفي بذلك، بل يحمل في داخله الرغبة في الحديث عما فعل، ليؤكد فعله وذاته، ويجد الراحة عندما يعترف متشرد مثله بقوته وقسوة قلبه. إن غالب مثل أي ذكي موهوب لا يلقي من مجتمعه التقدير والعرفان، ولا يساعده مجتمعه على تحقيق ذاته، فيلجأ إلى الشجاعة والكرم ليحقق ذاته، أو

يلجأ إلى العنف والأذى، لينال الاعتراف، أي كان شكل الاعتراف أو نتائجه.

❖❖❖

ولكي يذهب غالب عما في نفسه من توتر، ويفرغ شحنة انفعال، بل لكي يحقق رغبة جسدية ذات عمق جنسي، يشتري جوزة هند. ليثقبها بمفتاح، ويشرب بعض مائها، ثم يرمي بها أمام الناس. وهو يسخر منهم، وكأنه يفتض عذرية فتاة ثم يرميها انتقاماً ساخراً من مجتمعه. يقول: كان في داخلي شيء يغلي يؤدي عصبيتي. وكنت بحاجة ماسة إلى شيء تتبرد عليه أعصابي، لتكون عربة جوز الهند في انتظار انتقام الطريد المطرود! بجنون نقضت عن كاهلي أثقال التوتر والانزعاج، واشتريت واحدة ومضيت نحو حديقة "ميسلون". اخترت مقعداً خالياً يقع في منتصف الحديقة. جلست بهدوء مسكتها بكلتا يدي وخاطبتها كأنني أخاطب حياً: سعيد لوجودك بين يدي وحيدة. لا، لا تخجلي. لا تجعليني أمقت الحياة! كوني هادئة، لا تتحركي كي لا أعذبك استرخي. هكذا. نعم هكذا فلن أولئك! غرزت رأس مفتاح المحل فيها. فقد كنت ما أزال محتفظاً به، وبضغطة قاسية أحدثت ثقباً، لمعت عيناى بشهية وأنا أرفعها نحو شفتي لأشرب الماء الموجود في داخلها بعطش لم أعهده في نفسي. ثم بصقت ما بقي في قمي! وقفت بسرعة وقذفت بها بعيداً... من الطبيعي أن يستنكر من فعلتي بعض الجالسين على المقاعد في الحديقة... لأضحك على دهشتهم، بل على استنكارهم من القلب بعد أن أطفأت جمرة غضبي وجنون تفكيري بالانتقام!.

❖❖❖

وثمة موقف ثالث لا يخلو من شاعرية.

إن الفنية العالية في المواقف الثلاثة تجعل من "غالب" يبدو أشبه بالشاعر مرة والقاص أخرى وعالم النفس تارة ثالثة. فهو يرسل الجمل الشعرية، ويروي بأسلوب القاص، ويحلل نفسيته، ويصطنع البدائل الفنية، والتعويضات النفسية

يعبر عن وحدة غالب، وشعوره بالقهر، وفي هذا الموقف يلجأ إلى السطح ليخاطب المداخن ويتاجي القمر، معلناً عن بدء مأساته: "كانت المداخن على السطوح المجاورة والمقابلة لسطح بيتنا مع هوائيات التلفزة ترمقني، أحسست بها بشراً تخاطبني ترثي حالتي النكراء والدخان المتصاعد من فوهات المداخن يتراقص أمام عيني مثل أشباح أطيافها لا تخيفني لأنه سرعان ما كان يتبدد في جوف الظلام والغريب في هذه الليلة ما تراءى لي أن الدخان يتحول إلى دموع مسافرة إلى حيث يبكي القمر فمأساة الطفل قد بدأت!.."

إن الفنية العالية في المواقف الثلاثة تجعل من غالب يبدو أشبه بالشاعر مرة والقاص أخرى وعالم النفس تارة ثالثة، فهو يرسل الجمل الشعرية، ويروي بأسلوب القاص، ويحلل نفسيته، ويصطنع البدائل الفنية، والتعويضات النفسية، وهو البطل والراوي العليم بكل شيء، فهل هو شخصية روائية مستقلة؟ أم هل هو المتحدث بلسان الكاتبة؟

❖❖❖

ويلجأ الراوي غالب في موضع آخر من الرواية إلى تقانة الحلم، وهو يروي الحلم التالي: "في تلك الليلة الماطرة بالوجع المتمترس في الذاكرة شاهدت نفسي في صحراء خاوية، تلال رمالها الصفراء أثارت الذعر في قلبي كانت صفرتها فاقعة، ولا يوجد أحد غيري من بني البشر، أمر مخيف أن يجد الإنسان نفسه في مكان يشبه ذلك المكان وحيداً. فجأة انكمشت الأرض من تحت قدمي واربدت السماء، صفر الهواء معلناً عن هبوب الرياح العاتية، فتكورت على بساط من الرمال. تكومت سحب رمادية تميل إلى الدكنة، ثم تساقطت من السماء ما يشبه حبات البرد الكبيرة كما الحجارة يوم حادثة الفيل. كانت تجرحني وتسبب لي النزف، اصطبغ جسدي بلون الدم، فأحسست حينذاك بأني أفقد قوتي، وحين حاولت التحرك انشقت الأرض. خرج منها رجل قسماته مخيفة. كانت رانحته تشبه رائحة النهر، انقض مثل فيل على ظهري، وأمسك بأظافره الطويلة والتي شعرت بها وسخة بتلايب منكبى وراح يشدني نحو حفرتة وهو يضحك بصوت كأنه جأر ثور، حاولت الصراخ وأنا أقاوم من أجل خلاصي من بين يديه، لم أجد عوناً لا من حنجرتي



وما هو هدهدي؟". إن هذا التغيير في ضمير الذي جرى على لسان الراوي كان من الحري أن يتكرر، لأن تنويع الضمير يعني الرواية، ويريح القارئ، إن ضمير المتكلم يغري الراوي بالاسترسال، ويشجعه على القول والتصريح، ولكنه يظل أقل حرية من ضمير الغائب، وأقل منه قدرة على إقناع المتلقي.

❖❖❖

وثمة ظواهر في لغة السرد تجعلها أقل قدرة على الإقناع ولاسيما وهي مروية على لسان البطل غالب. إذ تظهر في لغة الراوي جمل وتعبيرات شاعرية عالية المستوى. كما تظهر مقاطع فيها من التحليل النفسي والتفكير المنطقي ما لا يقدر عليه الفتى غالب ابن الاثنين والعشرين عاماً. والذي لم يتم سوى مرحلة التعليم الابتدائي. على الرغم من تصريحه بأنه كان يقرأ. فهو يتكلم مثلاً على الأحلام وعالم الأحلام بلغة مثقف مطلع، ثم يصرح بأنه قرأ هذا في مجلة. ليبرر ذلك الكلام، فيقول: ... جاهدًا حاولت النوم. وحين نمت دخلت في عالم الأحلام. عالم لا تقدر أن تتحكم بقدراته. ولا حتى يمكنك أن تخطط لصورته في شيء تشتهيه. فالذي يحصل وتراه يكتب رواية، وهو في الحقيقة ومضة من عقل الحركة. العقل الذي ينقلك إلى عالم خاص ترتبط رؤاه الناطقة بأحاسيسك الباطنية لتشارك شخصاً لا تعرفهم أو قد تعرفهم، هذا الكلام قرأته في مجلة عربية كنت قد اشتريتها من بائع كشك يوم عدت من البحر!.

وهي كثير من كلام غالب من الشاعرية ما لا يتفق ومتشرد لا يملك مثل تلك المقدرة، ومن تلك المقاطع قوله: "أم هو في هذه المشاحنات المتوسقة على قرع طبول تقديم الضحية إلى وحش الغابة في رقصة من موت الأمل فقصة الحرد عادة يجب أن نتلاءم مع طقوسها الدمية...".

وفي بعض كلام غالب ظلال من علم النفس. ومنه قوله مخاطباً والده: أيها الرجل- الطفل- صاحب عقدة ألا ترى معي لأنك عشت محروماً من إنسانيتك في طفولتك تنتقم مني لاشعورياً قاتلاً كل أمني الطفولة بأحلامها البكر!.

ويظهر في كلام غالب قدر آخر من المعرفة بالموسيقا، وهو يوظفها توظيفاً شاعرياً، إذ يقول: "ما أجمل أن تكون ملك الضجيج! تتوافق مزاجية حركاتك

ثمة ظواهر في لغة السرد تجعلها أقل قدرة على الإقناع ولاسيما وهي مروية على لسان البطل غالب. إذ تظهر في لغة الراوي جمل وتعبيرات شاعرية عالية المستوى. كما تظهر مقاطع فيها من التحليل النفسي والتفكير المنطقي

فهو طويل. ولا يساعد على تطوير الحوادث أو تعقيدها، وتتحصر وظيفته في توضيح شخصية غالب. وهي شديدة الوضوح من قبل. ولا يخلو الحلم من وعي ومنطقية وإنشائية، وقد تم سرده مباشرة والتصريح منذ البداية بأنه حلم. ولم يظهر في الرواية بصيغة الحلم. وكان الأحرى به أن يكون مضطرباً في بنائه مشوشاً في لغته، كما كان من الأحرى أن يكون على قدر من الغموض والتفكك، ليمتلك طبيعة الحلم.

❖❖❖

ونادراً ما يخرج الراوي عن ضمير المتكلم. ومن ذلك موضع يستخدم فيه ضمير المخاطب في مونولوج طويل، يمتد على أكثر من خمسة عشر سطراً، يتوجه فيه بالخطاب إلى والده الغائب. وهو يسترجع قصة ذلك الأب الذي عاش متشرداً. وأراد لابنه أن يعيش مثله، حتى إن أباه قد حذف اسم أبيه من لقب العائلة. ومن هذا المونولوج المقطع التالي: من هذه القصة. قصة الطرد قبل منتصف الليل، استشرى الحقد في داخلك. كان ينمو في قلبك ويكبر، ومع تطامن هذه الجراح التي ما عرفت كيف تتدمل. وكيف تتدمل ومن جعلتك تتشأ على أحقاد عالمها لا تفارقها. ولا تفارحك. أودعت عواطف روحك في صندوق من الحجرجر تجاه والدك، فتكرت من اسمه ومن وجود اسمك حتى في دفتر العائلة... أنا أذكر هذا الكلام. وأذكر أيضاً أنك كنت تريد أن أقذف بنفسني للعمل في مهنة، حرفة، صنعة، كي تستعين بأجري على مصروف البيت، لم يكن يهكم ما سأكون، وبماذا أحلم.

ولا حتى من قدرتي على المقاومة، حتى الآن غاب صوته. فتراءى لي وجه أمي وهي تصلي، وحين تذكرتها وصلتي أصداً بسملة هل كانت تصلي من أجلي؟ اقترب الصوت من أذني. وزوبدا رويداً تراجع ذلك الرجل المخيف. دفعني بقوة على الأرض وغاب عن ناظري فوقعت فوق كومة من حبات البرد الباردة الجارحة. وحين فتحت عيني وجدت نفسي على الأرض ارتعش.

ويبدو الحلم معبراً عن شخصية غالب. ونابعا من داخلها. وهو قوي الدلالة. صادق التعبير. وهو لا يحمل شيئاً من نبوءة المستقبل، إنما هو حلم مرتبط بماضي غالب وشخصية أمه وشخصية أبيه. فغالب يتمنى أن يجد نفسه وحيداً في صحراء دلالة على رغبته في فناء كل من حوله لأنه يكره الناس. ويتمنى الدمار الشامل. أما حبات البرد التي تسقط عليه فهي تدل على رغبته في التطهر من الفساد والشرور والآثام التي علقت بجسده. ويريدها على شكل عقاب كي تطهر روحه. لأن المجرم يتمنى العقاب لكي يغسل آثامه. ويلاحظ أنه في النهاية يسقط أيضاً على حبات البرد الجارحة، لتحقيق له مثل ذلك الخلاص والتطهير. وهو لا يريد السقوط على الأرض أو الحجارة أو الزجاج إنما يريد السقوط على الماء رمز الطهر والقداسة. ولعله يريد الماء ليطفئ ما بنفسه من نار الحقد على كل من حوله، سواء في السجن أو خارجه، وقد حدث أن أنهى حياته وحياة من حوله في السجن حرقاً بالنار. بخلاف الحلم الذي رآه. أما أمه فلا يكاد يصدق أنها تصلي لأجله، لأنه يشك في قدرتها على حبه. لأنها تهتم بالنظافة ولا تعرف كي تعنى بأولادها. أما الرجل الذي يخرج له من حفرة ويود أن يجذبه إليه فهو من غير شك أبوه. ولكنه لا يعترف به، ولا يسميه، بل ينزع عنه الاسم ونوع القرابة دلالة على إنكاره له. أما الحفرة التي يخرج منها ويريد جره إليها فهي أخطاء أبيه وآثامه وزلاته وعذابات وآلامه التي يريد لابنه أن يقع فيها كما وقع فيها هو من قبل. ولا أدل على ذلك من إخراجها من المدرسة وإجباره على العمل وغالب في السن نفسها التي بدأ الأب فيها العمل.

ويبدو الحلم ناجحاً في دلالاته على شخصية غالب، ولكنه غير ناجح فنياً.

کانون اولی



عمها، وقد أرغمها أبوها على هذا الزواج.

وفي الحقيقة لم يكن حب "غالب" لنوال من الحب العفيف أو المنقذ، كان مجرد نزوة مراهق، يؤكد ذلك زيارته منزلاً للدعارة: "أبو سليم شاهدني وأنا أخرج من البيت الذي كان يقصده هو الآخر! الرجل كان يخون زوجته، وفي هذا لا يحق له أن يعتدي على حقوق غيره، لهذا أضربت في صدري الحقد عليه، وأقسمت أن أرد على وشايته إلى أبي بإفشاء سره إلى زوجته".

و"غالب" يحب إخوته، ويعطف عليهم، وهو شديد الحزن لموت أخيه مازن، وهو يزور قبره ويبكي عنده، كما يزور أخته ليلاً بعد أن تركت أمه البيت، ويجد أخاه رضوان مصاباً بالحمى، فيسرع إلى شراء الدواء له، وهو يحب أخته فريدة، ولكنه إزاء ذلك كله لا يستطيع فعل شيء.

إن "غالب" محاصر من الخارج ومن الداخل بحالات من القبح والتشوه والفساد، لا تمنحه فرصة لتغيير نمط حياته، فهو ضحية واقع أسرته، وهو وريث سلالة عاشت على الطلاق والمشاحنات والهزائم.

و"غالب" يعني ذلك كله فيقول: "في ظل هذا الجو المتلبس المشحون بالمشاكل والذي كهربيته آدمية لا صلة قرابة تربطنا بها سوى هذه الصحبة مع جدتي كنت أرضع من ثدي أمي التوتر والقلق وربما الحقد كما رضع أبي من ثدي أمه!! أبي ضحية الرحم المعفرت وأنا ضحية وجودي وسط شرخهم".



وتبدو الجدة أم فريد مريضة مشوهة النفس ميالة إلى السيطرة، لذلك تطلب الطلاق من زوجها، وتميش في بيت أخيها لترعى ولدها فريد، ثم إنها تسيطر عليه، وتوغر صدره على زوجته أم غالب، إن شخصية الجدة شخصية امرأة تعادي الرجل، وتحقره، وتريد أن تسيطر عليه، وقد كان لها ذلك، ولذلك كانت تميل إلى جاراتها، وتستضيفهم في بيتها، وتسهر معهن إلى الفجر، وكلهن من الأراامل أو المطلقات.

يقول "غالب" في وصفها: "وقد بدأت تظهر أمامي حقائق عن الحيزيون التي لا تختلف عن سوائها من الحموات الحاققات اللواتي يرفضن وجود الكنة فيحرم الرضيع من ثدي أمه لهفوة من كنة، أو لعنة من حماة أو بمعاكس من

ثرثرة الأغراب في بث الضغينة بغية التفريق، فتتلون أشكال الحرد والطلاق والهجران".

إن الأمر لا يتعلق بعداء متوارث بين حماة أو كنة، إنما يتعلق بامرأة تكره الرجل، وهي ذات ميل إلى السحاق، في مستواه النفسي على الأقل، أو هي ذات ميل إلى الإشباع الذاتي، لذلك تكره الرجل، وتتهمه بالبخل والشح، وهما يدلان ضمناً على البعد الجنسي، مما يعني أنها لم تكن تحس معه بالارتواء، ولذلك كانت تميل إلى المرأة، وتطمئن إليها، وتأنس بها، ولاسيما الأرملة أو المطلقة، ممن هن مثلها، أما عداؤها لكنتها، أم غالب، وتكير صفو حياتها، وتحريض زوجها عليها، فلكي تفسد على ابنها تحقيق رجولته، من خلال علاقته مع زوجته، وبذلك تنتقم من الرجل بصورة غير مباشرة، ولا تساعد على تحقيق ذكوريته، بل تفسدها عليه، من خلال إفساد العلاقة بينه وبين زوجته.

إن أم فريد هي سحاقية من وجهة نفسية على الأقل، أو هي ذات ميل إلى الإشباع الذاتي، لذلك كانت تسهر مع جاراتها من أراامل ومطلقات، ولقد قارب "غالب" أن يدرك ذلك، ولكنه لم يدركه بوضوح، إذ يقول عن جدته: "أيعقل أن يكون الذي حصل معك من سطوة الجهل؟ أم من انشطار طبيعتك على الرضوخ أمام الرجل، أو أي كائن كان؟ أم من تلك التي انتقلت إلينا كداء وراثي لا يمكن علاجه، عداوة الكنة والحماة؟".

ولعل الذي يؤكد الميل إلى الشذوذ نوم بعض صديقاتها عندها، على نحو ما يقول غالب: "وصديقات جدتي كن لا يفادرن بيتها إلا وقت إغلاق مواخير الليل، وإن اضطرت إحداهن إلى النوم فلا مانع يمنع، ولا عائق يعيق بقاها، لأنها على شاكلة جدتي إما مطلقة أو أرملة!، لذلك يمكن القول إن "غالب" نشأ في أسرة مفككة، شاذة، أورثته الحقد، وعلمته الكراهية، ودفعته إلى الانحراف.



ولعل في نفس "غالب" قدراً من الشذوذ النفسي الكامن، يؤكد ذلك تعرفه إلى علي في المقبرة، وتناوله أول مرة منه حبات الكيف، ونومه معه بين القبور، وعلي شاذ جنسياً، يقول غالب: "رحضت معه نحو الورا كما تزحف السحالي، وعند جذع الشجرة تمددنا، وانتظرنا هبوط الظلام، فنظرت من حولي كانت القبور راقدة في جوف صمتها كما

القوقعة، والظلام بدأ يتسريل عميقاً في قلب الصمت!، وزحفهما على الأرض معاً مثل السحالي يدل على الانحطاط إلى الدونية والحيوانية، وفي الزحف إلى الورا دلالة على الشذوذ، ونومهما معاً تحت شجرة يدل على الجنس، يؤكد ذلك الظلام الذي يلفهما، ليستريهما عن الأعين، وليس حولهما غير القبور، فهما إذن في خلوة، وهذا لا يعني بالضرورة الممارسة الجنسية، ولكنه يعني ممارسة طقوسها ومناخها والعيش في أجوائها، عبر بدائل غير مباشرة.

ويؤكد شذوذ "غالب" اطمئنانه إلى الشيخ محمد الذي يتظاهر بالعمى، وإمسأكه من يده، ثم السير معه من مقبرة ميسلون إلى الجامع الأموي، وهو يبعد عن المقبرة بمسافة لا تقل عن أربعة كيلو مترات، إن لم تكن أكثر، كما يؤكد ذلك عودته إلى اللقاء به، ثم مرافقته إلى المفارة، ثم شعوره بالراحة في النوم على الحصير، وعلى وسادة من قش، داخل حفرة في جدار الكهف، وارتياحه إلى الحمار الرابض في باب المفارة، يقول غالب: "مددت الحصير المهترئ على الأرض، وجلست قربه، أسندت ظهري إلى تجاويف الحائط البني الداكن، وببشاشة طيبة النبرة سألتني: هل أنت جائع؟ حقيقة، كنت جائعاً لمعرفة السبب الذي جعله يمثل دور الأعمى على الناس، وحين أيقنت أن الخير والشر وجهان لعملة واحدة أحسست بشوق عارم لنوال، راودتني مشاعر الشوق في أن نلتقي معاً في هذا المكان القصي، نخبر فضاء روحنا بلقاء العاشق بحبيبته داخل كهف لا يهتك الستر فأذكر ما كانت تقوله أنت تكذب علي لا تحبني! في اللحظة تلك يورق ذراعاي فيورق الحلم السرمدي المخضب بدخان نرجيلة الشيخ محمد فأسمع تردد نأمة الإخلاص في عذوبة ضمها إلى صدري: "أنا بحبك، بحبك حتى الموت"، ألتقف رضاب كلماتها من ريق قمها وأعصر شفيتها عصراً بين قوة ضغط شفتي، وبحركة ما تفلت من بين يدي وتغيب وراء سكون الباب وهدهوء الليل! ليظل عطرها الأخاذ معششاً في خلالي روحي وأنفاسي، حتى أتنبه من حلمي لأواجه ضمن هذه الرقعة الصغيرة ما أفرغني لحظة حدقت بمخبئه التحتي وينظرات عينيته الشهاولين المحدقتين بي!".

إن "غالب" يرتاح إلى الشيخ محمد، ويجلس بقربه، ويحس ببشاشة سؤاله إن

كان جائعاً، وللجوع للطعام هنا ارتباط بجوع للجنس، فكلاهما حاجة جسدية. وهو كارتباط شح جده وبخله على جدته بالجنس، يؤكد ذلك اشتياقه إلى نوال في تلك اللحظة، وتخيله عناقها. ثم يصحو من التخييل على عيني الشيخ محمد الشهلأوين، وتحديد صفتها يدل على افتتانه بهما، وهما تحدقان فيه، في حين أنه لم يحدد من قبل لون عيني أي من الناس الذين حوله. حتى إنه لم يذكر لون عيني حبيبته نوال، وفي العينين تكمن كل المشاعر والعواطف. فهما مرآة النفس.

ويؤكد الرغبات الجنسية الشاذة في أعماق 'غالب' قوله فيما بعد: 'أغمض الحمار عيني. وأغمض الشيخ محمد عيني. بعد أن استلقى بجسده على فراش من الإسفنج مليء بالبقع والدهون تفوح منه رائحة العفن. بينما ركب رأسي القلق لأشعر في هذه الليلة برغبة في أن أنهزم إلى حيث ينام علي'. لكن الطمأنينة التي انداحت في داخلي جعلتني أندس تحت اللحاف المهترئ بعد أن وطنت الرأس على أريكة من قش قاسية الملمس. ويؤكد تلك الرغبات في نفس 'غالب' تمنيه أن يكون كالحمار: 'تأملت المكان والحمار جيداً. تمنيت أن أنقلب إلى حمار مثله كي أعيش بلا ألم وبلا توبيخ ضمير'.

ولعل الأمر يزداد وضوحاً عندما يصف العلاقة بينه وبين الشيخ محمد بأنها علاقة غريبة، ويؤكد أن الليل يجمعهما، وأن الحمار يؤنسهما. فيقول: 'علاقة غريبة توطدت بيني وبين الشيخ محمد. محورها الهروب من واقع الأخطاء المفروضة علينا. يجمعنا الليل ويؤنس من وحدتنا حمار أبيض، هكذا وبلا مقدمات مادية تجد نفسك في مكان غير مكانك الأصلي، مكان فرضته عليك ظروف أسيرة لم يكن الحب ديدنها. بل النكد والحرود والطلاق والزواج'.

إن المناخ العام الذي يسود الرواية هو مناخ الفساد والشذوذ، ويتأكد هذا المناخ عندما يعلن 'غالب' أنه يود مصادقة القط لا القط. لأن القط غدار يأكل أولاده. بخلاف القط. كما يزعم، مع أنه من المعروف أن القط هي التي تأكل أولادها، لا القط. وقد جاء في المثل: 'كالقطعة تأكل أولادها'. يقول 'غالب': 'وبحثاً عن صديق لا يشي مثل نمام فقد كنت أنتظر قطة أمام باب المحل تناديني

بموائها العذب الرقيق، قطة وليس قطعاً فالقط يأكل أولاده، والقطعة تفر بنفسها بعيداً لتضع صغارها وترعاهم حتى يكبروا. حينذاك تعود إلى قطعها، ولأنها تعودت أن تراني وحيداً كانت تجلس على قوائمها بشموخ وهي تنظر في وجهي بعينين تلمعان كأنها تخاطبني!، ولكنه سرعان ما سيضرب القطعة نفسها بقدمه في موقف لاحق. عندما يدخل المحل فيرى كاترين في حضن والده. تنفيساً عن غضبه وانتقاماً من جنس الأنثى، وهذا ما سيدفعه إلى الارتباط بالشيخ محمد وأصدقائه أمثال علي وإبراهيم. وعلي كان شاذاً.

❖❖❖

وهكذا فالفساد يعم الجميع، والفساد ينبع من الجميع، بدءاً من الجد والجدة، إلى الحفيد. داخل الأسرة. مروراً بالأب والأم. لينتشر في الجيران، وليعم شخصيات الرواية كلها. فالشيخ محمد تخونه زوجته، وهو يعزم على الانتقام، وأبو أسعد ملك الموبيليا يشتري الصبايا بماله، وأبو سليم يخون زوجته. ويزور داراً للدعارة. والأولاد مشردون. ويتعاطون المخدرات، ويمارسون اللواط. والمعلم وجيه عم 'غالب' لا يكفيه راتبه فيعمل على شاخنة صغيرة ويدوس طفلاً، وأبو حسن يتشاجر مع شخص ويلحق به عاهة، ومزهر يحاول التحرش بـ'غالب' في السجن مرتين.

وإذا كان السجن يضم مجموعة مجرمين أو جناة أو جانحين أو فساد فإن الناس في الرواية خارج السجن ليسوا بأفضل ممن هم داخل السجن، فالجدة بعين العدل مجرمة، وكذلك

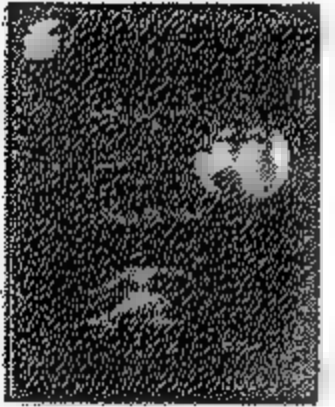
إن المناخ العام الذي يسود الرواية هو مناخ الفساد والشذوذ، ويتأكد هذا المناخ عندما يعلن 'غالب' أنه يود مصادقة القط لا القط. لأن القط غدار يأكل أولاده. بخلاف القط. كما يزعم، مع أنه من المعروف أن القط هي التي تأكل أولادها. لا القط.

الأب، وكذلك الأم، بل إن 'غالب' الراوي يصرح بأن البريء المظلوم داخل السجن وأن المتهم الحقيقي خارج: 'المتهم الحقيقي خارج أسوار الغرف المقضبة، والمضطهد الذي أدمن على رؤية الشجار والحرود والتسكع في الشوارع والمطروود بلا هوية من أب لا يعترف بوجوده، والذي وجد نفسه من معاشرة الكبار الهاربين من العدالة داخل هذه القضبان محكوم عليه مع محكومين تعددت جناياتهم!.

والتجار الذين انهارت العمارة بسبب جشعهم طلقاء خارج السجن والمهندس فائز البريء داخل السجن بما لفقوا له من تهمة: 'لقد لفقوا تهمة للمهندس فائز، يريدونه مشلولاً. دسوا تحت 'مخدته' حبوب ممنوعة، كيف دخلت ونامت تحت مخدته لا أحد يعرف!، ألا ترى الحبكة كيف سددت هدفها؟ الورقة الأصل اختفت، فأصبح هو الجاني وصاروا هم الطلقاء!، ما حكاك يدعو إلى الجنون، عمارة كاملة تتهدم، أبرياء يسقطون موتى. وهم في الخارج يمرحون بعد أن وقفوا للفرجة وسبوا وشتموا صاحب الفعل الرديء!، امتهان غريب للإيقاع بالأبرياء، مسكين فائز هذه أن يتجو أصحاب الفعل الخبيث ويقع هو!، لقد انتشر الفساد في الداخل والخارج، وعم الفرد والجماعة. وتغلغل عبر الأصلاّب، وجرى مع الحليب، وسرى مسرى العروق في الدم، ولم يعد مجرد ظاهرة فردية، بل غدا ظاهرة عامة.

❖❖❖

ومن الممكن تقدير الزمن الذي استغرقته الرواية بعام أو أكثر، وهي الفترة التي أمضاها 'غالب' في السجن يسترجع ذكرياته ويدونها. فقد سبق 'غالب' إلى المحكمة ولكن أجل النظر في قضيته أكثر من مرة، فقد أجلت مرة بسبب العطلة القضائية، وأجلت ثانية بسبب ذهاب القاضي إلى الحج، وكان من المرجو أن يحدد الراوي 'غالب' المدة التي أمضاها في السجن بدقة وأن يصرح بذلك لأن السجين معني دائماً بالزمن وعده وحساب أيامه، ولكنه لا يصرح بغير التأجيل حيث يقول: 'القاضي مسافر إلى الحج، فتؤجل الدعوى مدة ثلاثين يوماً بدءاً من تاريخه' وفي موضع آخر يقول: 'ودون أن ينظر القاضي في وجوهنا ومن دون أن يقول شيئاً ليرحم ذلنا، وبعد أن قلب الأوراق قال: تؤجل الدعوى مدة شهرين اعتباراً من تاريخه'.



وفي موضع ثالث يقول: " ما يجعلني
أبتئس أن موعِد الدعوى قد تأجل
والسبب عطله قضائية، وسؤال ملحاح
يضج في نبض القلب وأوتاره كم عامما
ستحكم عليّ أيها القاضي الجليل؟"،
وإذن يؤجل النظر في القضية على الأقل
ثلاث مرات، ولا يقل التأجيل في
مجموعه عن أربعة أشهر.

ويمتد زمن الوقائع عامة خارج الرواية على ثلاثة أجيال، الجيل الأول هو الجدة وطلاقها من الجد، والجيل الثاني هو الأب فريد وزوجته، والجيل الثالث هو غالب ومن حوله من مشردين أمثال إبراهيم وعلى.

لقد استطاع الراوي غالب بطل
القصة أن يختصر الزمن وأن يسترجعه
في مونولوجاته، وكان سرده له بلغة
شاعرية، لا تخلو من صور مبتكرة،
وخيال جامح، كما كانت بلغة فيها شيء
من التحليل النفسي، وأحياناً الاجتماعي.
وفيهما قدر كبير من الوعي للذات.
وللتاريخ، ولكل ما يجري. والمعرفة
العميقة لكل من حوله من شخصيات
أحاطت به وحاصرت، بل أرهقت. وإن
كان لا يملك إلا القدر القليل من التعليم
والثقافة.

❖❖❖❖

لقد كان حول غالب شخصيات كثيرة، وكلها شخصيات فاسدة، وما من شخصيات خيرة. أو طيبة أو نقية أو بريئة، وقد تركت كلها أثراً سلبياً في شخصيته. بل أساءت إليه، وما من شخصية قدمت له العون. ولذلك فجرت نغمته وحقدته. حتى أبو حسن نفسه، فقد حماه في السجن. ولكن بعد أن خرج خطب أخته لابنه حسن من غير أن يخبره، أو يستشيرَه. وهو يعني ذلك جيداً فيقول: "أصبح عالمي عالماً مليئاً بالأسماء التي جعلت من حقدي مرسماً عامراً بالوجوه المقتنعة".

لقد حمل غالب في ذاكرته ووجدانه
حيوات نحو من ثلاثين شخصية، وهي
كثيرة ومتنوعة، وكثيفة في حياتها، ولكنها
غير مترابطة، ولا متماسكة، سوى
غالب وثة الفساد من حوله، وهي لا
تقدر على غير الفساد. وتبدو
الشخصيات كلها فاسدة، ولا يستثنى من
هذا الفساد العام إلا فريدة: أخت غالب،
يقول غالب واصفاً أخته وقد جاءت إلى
زيارته في السجن : "جاءتني ترفل
بحجاب أحزانها البكر، والذي لم تدنسه
يد شاب قمىء حين تبرعم نهداها، ولم

تسلك نموذج نوال في اللقاءات السرية
على سلالم الدرج...

❖❖❖

وكان من المرجو أن يكون في الرواية شخصية خيرة. تتصح لغالب. وتدلّه على طريق الفلاح، ولكن الرواية لم تصطنع مثل تلك الشخصية، ولم تجعل غالب يلتقي بمثلها، بل جعلته يلتقي بالشيخ محمد، وقد قاده هذا إلى ضلال أكبر، وفساد أعظم، بل كان السبب في تعليمه تعاطي المخدرات، والسبب غير المباشر في دخوله السجن، إذ ألقي عليه القبض في مفارته مع ثلة من الشاذين ومتعاطي المخدرات.

ولقد التقى "غالب في دار الأحداث
وفي السجن بالمرشد، وبالشـيخ الذي
يلقنهم أصول الدين، وبالصابط مروان
الذي قدر موهبته الأدبية. ولكن هؤلاء لم
يتروا شيئاً من الأثر الإيجابي في نفسه.
وكانوا شخصيات ثانوية لا دور لها.

و"غالب" نفسه لا يحمل في داخله أي قدر من نزوع إلى الخير، ولم يفكر قط في الرجوع عما هو فيه. بل كان قاسي القلب. يحمل نزعة شريرة. فهو يميل إلى الأذى. ولا يتردد في العدوان. وقد اشترى حمامتين، وخنقهما بيده، وسره أن يصفه أحد المتشردين بأنه قاسي القلب. عندما روى له هذه القصة، كما فتح ثقباً في جوزة الهند بمفتاح المحل. وامتص ما فيها من تسخ، ثم ضرب بها الأرض وحطمها على مرأى من كان في الحديقة. في موقف استعراضى. بل إنه كان يريد للآخرين أن يكونوا مثله، فقد ساءه أن يسمع من إبراهيم أن الشقاق بين والدته ووالده قد انتهى إلى الصلح. فيعلق مصرحاً: "في الحقيقة لم أكن أريد له هذه النهاية، كنت أريده أن يكون مثلي". بل إنه يدخل الحديقة العامة. فيرى رجلاً مع طفله. فيفكر في إلحاق الأذى بهما، وهو يقول: "وحين رأيت رجلاً يلعب طفله سولت نفسي لي: سأعترض طريق ذلك الرجل. سأعكر فرح طفله. إنهما يلعبان بالكرة، يتسابقان. بتضحكان".

وَيَدْخُلُ الْمَحَلَّ عَلَى حَيْنِ غُرَّةِ فَيْسَرِي
الصَّبِيَّةِ كَاتِرِينَ فِي حَضْنِ وَالِدِهِ، فَيُخْرِجُ
غَاضِباً لِيَرْفُسَ بِرِجْلِهِ الْقِطْعَةَ الَّتِي اتَّخَذَ
مِنْهَا صَدِيقاً، وَيُعلنُ عَنْ ذَلِكَ فَيَقُولُ: "بَنَزَقَ
غَاضِبٌ وَضَعْتَ الْعَلْبَ عَلَى الطَّائِلَةِ.
وَخَرَجْتَ إِلَيَّ الرِّصِيفَ، كَانَتْ قِطْعَتِي
بِالْمُنْتَظَرِ وَلِحِظَةٍ رَأَيْتَنِي رَكَضْتُ نَحْوِي
وَهِيَ تَمُوءُ، اقْتَرَبْتَ مِنِّي تَهْزُ ذَيْلَهَا،

فضربتها برجلي ففرت إلى الرصيف المقابل وهي تصرخ بصوتها المعروف كأنها تستهجن من فعلتي وأنا كالغريب واقف أسأل: ابن من أنا؟". وواضح أنه لاشيء من الصراع النفسي داخل غالب، فهو مستسلم لقدره، ملتزم لكل ما يبرر مواقفه وتصرفاته، ولا يفكر لحظة في البديل، بل يفكر في القسوة والانتقام ويعي أنه حاقق، ويذكي نار حقد، إن غياب قوة تمثل الخير في الرواية أضعف بناءها، وجعلها ذات رؤية واحدة مسيطرة. وهي رؤية سوداوية، كما قلل من التشويق فيها؛ إذ غيب عنها الصراع، وجعلها تسير في طريق واحدة، هي طريق مستوية، تقود إلى نهاية حتمية.

❖❖❖

وإذا كانت الرواية تسير سيراً هيناً، فإنها عند النهاية تسرع في الإعلان عن النهايات، إذ يموت عمه في السجن، ويخرج أبو حسن من السجن، وتزوره في السجن أخته فريدة بصحبة خطيبها حسن، ويموت الشيخ محمد، وتتزوج نوال من ابن عمها، وجدته تموت. يقول غالب: '...أختي وبعد خروج أبي حسن ستدخل كلية الزواج، وأنا بعد انقضاء مدة الحكم سيكون اسمي 'خريج سجون'، وأخوأي رضوان وناجي يبيعان الجوارب ليلاً على أرصفة التل، وهما يتابعان دراستهما في النهار. ونوال تزوجت! من قالت أنها تحبني حتى الموت تزوجت من ابن عمها. أرغمها أبوها على الزواج'.

وأخيراً يتفجر الحقد في نفس غالب.
الحقد الذي تراكم عبر السنين، والذي
زرعه فيه كل من حوله من أشخاص.
لينصب على مزهر الذي تحرش به مرتين
في السجن، وبقي وحده، بعد موت عمه
وخروج أبي حسن، فإذا بـ غالب يجمع
الأكياس والأوراق وكل ما يرميه السجناء،
ويقفل باب القاووش ويشعل النار،
ويحترق كل شيء: السجناء والرجل الذي
تحرش به وغالب نفسه، لتبقى فقط
أوراق الرواية التي خط فيها قصة قهره.
بل رواية الضاد.

بدأت أجمع المزيد من الأوراق والأكياس التي كان السجناء يرمونها. ترددت كثيراً في تبعثر الرواية التي تركها عمي تحت مخدته! لكن حاجتي إليها جعلتني أمزق أوراقها لأضمها إلى ما ادخرته من أشياء تحترق. وبشهوة على الاحتراق! عود الثقاب يشتعل. الضحك يتدحرج على دحرجة فزعهم من هول المفاجأة، صفارات الإنذار تعلو، النيران

تلتقطه تحاول ابتلاعه ضحكي يتماوج، يتخافت، ما عدت قادراً على تمييز الوجوه الأصوات تتخبط، كل يسعى نحو خلاص نفسه، باب القاووش موصد، رائحة الانتقام تنم عن حقد تجذرت انكساراته... والطبجي رجلاه مربوطتان، صراخه يدوي، عيناه تفحمتا شعره ذاب مع دهن رأسه! كل الأشياء انطفأت، كل الألوان زالت، هذا الحقد جعلني أسقط وهذا السقوط جعلني زاهداً، أتطلع نحو الموت بتوسل... فالأقانيم التي هجرت، والأقانيم التي كرهت، كلها صارت مثلي في قم النيران، في القبور كل الجماجم تتشابه، كل الأكفان بيضاء كل الأجساد هانية. أمي تعالي كي تخطي الكفن، أبي اطلب رصاصة الرحمة. الطبجي مات. ذاكرة الروح مازالت تتفض. عمي، القمر أختي، هبني يا ملك الموت وسادة للموت الرحيم... أيتها... ال... أ... و... را... ق... لا... ت ح... ترقى!!

وتبدو نهاية الرواية نتيجة حتمية لكل ما سبقها من تراكم للفساد والحقد والقهر، إذ لا خلاص لـ غالب إلا بمثل هذه النهاية، فلو أنه قضى مدة حكمه وخرج إلى الحياة لما استطاع العيش، لأنه خريج سجن. ولأن الفساد من حوله شامل: أين سيعيش ومع من؟ أخته تزوجت. وأمه تزوجت. وأبوه متزوج. وجدته لأمه من قبل طرده. والشيخ محمد مات، إلى أين سيأوي؟ هل يأوي إلى المفارقة؟ أم هل يتشرد في الحداثق والطرقا؟ ولو أن كل ما حوله طيب وجميل ونقي. لما استطاع أيضاً أن يعيش. وكيف يمكنه أن يعيش وقد عششت في ذاكرته كل أشكال الفساد، وكيف يمكنه أن يعيش وقد ترسبت في أعماقه كل أشكال الحقد؟

إذن تبقى النار وحدها الخلاص، فهي انتقام. وهي خلاص. وهي عقاب للتخلص من الآثام والأخطاء والأحقاد كلها، وتبقى من بعده الرواية. الكلمة. رمزاً للمعرفة الطريق الصحيح للخلاص.

❖❖❖

ولقد ذكر الراوي غالب القمر في الرواية ثلاث مرات، الأولى حين صعد إلى سطح العمارة وأخذ يدخن بنهم. وهو يحس بالوحدة والفرة والشقاء، حيث قال: "كانت المداخل على السطوح المجاورة والمقابلة لسطح بيتنا مع هوائيات التلفزة ترمقني، أحسست بها بشراً تخاطبني ترثي حالتي النكراء... في هذه الليلة ما تراءى لي أن الدخان

كان "غالب" يبحث عن أب آخر غير أبيه. يبحث عن مذكر نقي صاف أبيض كالقمر. لذلك أحرق الطبجي الشاذ واطمأن إلى موته. ومن هنا كان عنوان الرواية "الرحيل إلى حيث يبكي القمر"

يتحول إلى دموع مسافرة إلى حيث يبكي القمر فمأساة الطفل قد بدأت... وهو يذكر القمر عندما تزوره أخته مع خطيبها فيعلن عن سعادته: "الليلة بالذات تمنيت أن أرى القمر يعزف سمفونية غزلية لا يسمعها غيري لأزف له بشرى خطوبة أختي على واحد في مثل عمري واحد احتواه أهله ولم يطرده أبوه. لأنه لم يتزوج على أمه! بعد مرور ذلك اليوم الذي ذقت فيه طعم السعادة. السعادة التي حدثني عنها الشيخ عفريتة أنها مجرد لحظة! والتي أحسست بمعناها عندما قرأت الفرح والسرور على وجه أختي تلك التي غرست في نفسي نحوها مشاعر دائمة التأجج في وء من وئام جعلتني لا أنساها أبداً."

ثم يذكر القمر بعد أن أشعل الحريق في السجن. وهو يرى الطبجي الرجل الذي تحرش به يحترق. ويرى كل شيء يحترق، فيقول: "الطبجي يجب أن يموت. عينا الطبجي يجب أن تقلع... سأحقق بعضاً من عدالة لا يعرفها القاضي. بل كل الذين يتفوهون عن حقوق الطفل، صديقي القمر سيمسح دموعي وسيتشر أوراق حكايتي من يوم ميلادي حتى آخر رمق في حياتي!! سيضمني مع كواكبه والنجوم الساجيات، سأرحل عنهم إليه نظيفاً... أمي تعالي كي تخطي الكفن، أبي اطلب رصاصة الرحمة. الطبجي مات، ذاكرة الروح مازالت تتفض، عمي، القمر، أختي، هبني يا ملك الموت وسادة للموت الرحيم... أيتها... ال... أ... و... را... ق... لا... ت ح... ترقى!!

وإذن يرى غالب خلاصه في القمر، فالقمر يبكي لأجله. والقمر علامة على الحب والنقاء. وهو يحلم أن يرحل إليه نقياً، لذلك يذكره حين يشعل النار، كما يذكر أخته، وأمه، ويطلب من أبيه أن يطلق عليه رصاصة الرحمة لينهي عذابه، ومن هنا كان عنوان الرواية: "السفر على حيث يبكي القمر"، أي الخلاص من الفساد، والصعود إلى القمر. رمز العلو والنقاء والصفاء.

والقمر مذكر، فكأن "غالب" يبحث عن أب آخر غير أبيه، يبحث عن مذكر نقي صاف أبيض كالقمر، لذلك أحرق الطبجي الشاذ واطمأن إلى موته، ومن هنا كان عنوان الرواية "الرحيل إلى حيث يبكي القمر"، ولكن تصوير القمر ملجأ للإنسان، تذهب إليه الأرواح، وتجد فيه الخلاص، هو تصوير غريب، لا وجود له في الثقافة العربية، فقد كان القمر دائماً ملهماً للعشاق، وداعياً للسهر والمناجاة.

❖❖❖

وفي الحالات كلها يبقى الراوي "غالب" متعلقاً بشيء من النقاء والطهر والأمل، وهو ما يراه في أخته الطيبة البريئة النقية، حين تزوره في السجن، فيقول: "الليلة بالذات تمنيت أن أرى القمر يعزف سمفونية غزلية لا يسمعها غيري لأزف له بشرى خطوبة أختي على واحد في مثل عمري واحد احتواه أهله ولم يطرده أبوه. لأنه لم يتزوج على أمه! بعد مرور ذلك اليوم الذي ذقت فيه طعم السعادة. السعادة التي حدثني عنها الشيخ عفريتة أنها مجرد لحظة! والتي أحسست بمعناها عندما قرأت الفرح والسرور على وجه أختي تلك التي غرست في نفسي نحوها مشاعر دائمة التأجج في وء من وئام جعلتني لا أنساها أبداً."

وهكذا إذن فالخلاص في التثام شمل الأسرة. في تماسكها ووحدتها، في أب وأم وولد، لا يتدخل في حياتهم أي شخص آخر، ولا يفرق بينهم جشع أو حقد أو طمع. وهذا ما يعلنه غالب "صراحة حين يقول: بعد غد سأمثل أمام القاضي، سأرجو عطفه، أريد الخروج لأحدث الناس كخطيب في جامع، أريد أن يعرف الناس أن اللاأخلاق ضعف خفي مسيطر ينبعث من الأنانية الحمقاء نحو الشهوة والمال."

وإذا كان غالب الشخص لا يخرج من السجن إذ يحترق فيه ويموت، فإن غالب الشخصية يخرج من السجن على صفحات الرواية ليقول للناس كل ما أراد أن يقوله، ولعل في هذا ما يبرر أخيراً كتابة الرواية بضمير المتكلم، ويبقى ثمة أمل في أسرة متماسكة، تقوم على الحب والوداد، ويتمثل هذا الأمل في جيل جديد، يحقق الخلاص من خلال الأسرة، وعبر الحب والنقاء، وهي كما يقول غالب: "لحظة السعادة الوحيدة".

* كاتب وأكاديمي سوري

وهي إلى هذا، ذات مسكونة بجمهرة من الأنوات، مختزقة بآثار وتناصّات وعلامات رمزية وسيميائية. ولغات جبرية ومُدوّنة. وهُنا تتجلى تاريخانية الذات ودُنيويتها، إذ هي بناء وتجربة. ونتاج لنظام معرفي مسيطر، وأرشيف منظم لقواعد اللعبة الاجتماعية. هذا كله هو ما يفسّر تلك الحركة المزدوجة التي تميّز النصّية السيرية في "دليل المدى": حركة تقوم بحجب عناصر الاسم وأسرار السيرة في الوقت نفسه الذي تبدو فيه وهي تكشف عنها. هكذا يقرّز التناقض الإبداعي فضاء النص الذي يقوض كل بناء منطقي متماسك. ويسلب كل محاولة لإغلاق المعنى. فثمة توتر مستمر بين الحقيقة العنصرية على التعبير وشكل الكتابة والتوصيل. فالكلمة تخون التجربة وتقتصر عن تشخيص غناها الحميم وحرارتها اللافتة. ولهذا نحسّ أثناء القراءة بلوعة الفهم. وجرح المعنى المنبثق عن المماناة في إيجاد الكلمات المطابقة للأشياء. فهناك فاصل عنيف ومُبهم يحول دون تطابق الوعي مع مقصوده أو الدالّ مع مدلوله. لذا ترجى الكتابة موعدها مع ذاتها ومع اسمها المنتشر والسري. ذلك الذي يتسرّب من شقوق النص في انكساراته وإيقاعاته وانعطافاته. وفي سيرورة الإرجاء ترقص الكتابة ضمن أغلال اللغة. وتتوق لمخاتلة كل سلطة تكبت الصوت وتمنع الكلام وتقمع انبعاث التخيل الدفين الذي هو حدس الاختلاف. وكشف للغريب في المؤلف، وللمتقطع في المتصل، وللاعتباط في المنطق، وللصدفة في الضرورة، وللمحجوب في المرئي، فثمة تمدّد متبادل وزحزحة للحدود. وسعي لكسر الثنائيات المتصلبة. وذلك في اتجاه البحث المضني عن لحظة أعمق من زوج الصدق والكذب، لحظة ما وراء الخير والشر. إن هذا هو ما يؤسّس أخلاق الكتابة المقرونة برؤية القيم. المؤثقة إلى ذلك الشيء الخفي الملحاح الذي نعيشه دون أن نعرف أيّ اسم نطلق عليه. إلى أن يتضح في النهاية أنه مهمتنا. يوجّه سلوكنا وأشواقنا: هذا الشيء الخفي جبارٌ حميم، ينتقم من كل محاولة نقوم بها لاجتنابه والتخلص منه، ينتقم من أيّ "هروب" أو "كسل" أو طمأنينة خادعة، قد توفر عنا قساوة مسؤوليتنا الشخصية.

✦ الذاكرة / الخيال:

يكشف التأشير الأجناسي لـ "دليل المدى" عن وعي حادّ بمشكل أمانة الذاكرة وصفائها، ومن ثمّ بمشكل مدى قدرة الذات على كتابة حياتها الخاصة وفق وعي موضوعي دقيق يطابق بين التجربة وحركة استرجاعها.

وإذن، فعلامة "التخييل الذاتي" التي تؤطر

"دليل المدى": كتابة اسم الآخر

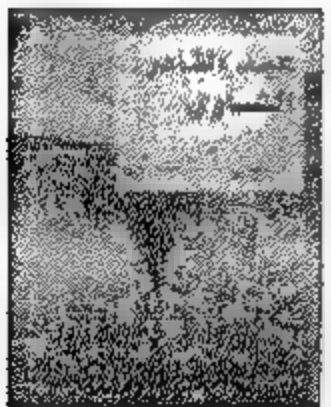
مقاربة تفكيكية

✦ د. أحمد فرشوخ *

نص "دليل المدى" (١)، يكون عبد القادر الشاوي قد وقع جانباً من حياته باسم الآخر: هذا الذي ينبثق عن ذات نصية ترسم الاختلاف بما هو أتم. يفهم ويُفسّر بوصفه بترا وقطعاً؛ وبما هو. أيضاً. تعاطف ما دام يجذب الأشياء بعضها نحو بعضها الآخر، هذه هي مفارقتها، وهذا هو شعده. ومن ثم، فإن مقاربة الاختلاف تستدعي البين

والآخر وتنتجهما، مما يفيد أن كتابة الاسم بالمعنى الإبداعي العميق، تتطلب تدميراً لـ "ميتافزيقا" التطابق والهوية، ونفياً لقداسة سلطة الأنا، بحيث تتغلغل الخطيئة إلى النص، وتغدو الذات "عتبة اللغة"، حركة بدون مركز، مرآة محدبة أو مشروخة. إنّها إذن، ذات متباعدة مع نفسها، توجد حيث لا تفكر وتفكر حيث لا توجد، لا يتطابق ما هو شعوري لديها مع ما هو نفسي.





حيث التناسخ والتضمين ورجع الصوت بالصدى. غير أنه يمكن، في حدود المساحة المخصصة للمقال، التقاط بعض العلامات الطافية على مستوى البنية السطحية للسرد، والتي تعكس وعياً قلقاً بمسألة الممنوع والكذب والتخفي. ومن ذلك تلك الإشارات الصريحة والقوية التي تخدش الصورة الطهرانية للمناضل السبعيني، وهي الصورة التي من فتن التاريخ اليساري يُكرسها ويعززها بالأساطير التي ترفع مناضلي التاريخ المغربي المعاصر من مستوى الذوات الحية إلى مرقى التماثيل التي يتردد في جوفها صدى نواقيس الحقيقة والخلاص.

لنتأمل مقطعاً من شذرة شتاء ذلك العام في منتهى الزلزلة: كنت أعرف كثيراً من الثوريين رفاقي قد بلغ بهم الزهد شيئاً مذهلاً في مراتبه. لا يقربون الفواحر التي يظنون أن الماركسية قد كفرتها بنص اجتزاه المؤلفون من متن ما لا يذكرون مراجعته، في الغالب، حتى يشتبه الأمر على الباحثين. صارمون ومنضبطون وجافون لا يهزمهم شيء. هل كانوا حقاً هكذا في العفة النادرة، أم أنهم ألقوا أدوارهم الشيطانية تمثيلاً في منتهى الخبث والمكر؟ لست أدري. وغالب الظن أن حياة أغلبنا كانت مزوجة: في التنظيم الذي يُعبئنا للمهام الثورية الصعبة، وفي المجال اليومي الذي يستعلب عواطفنا فننساق وراء كل المفريات (ص ٢٩).

يطرح هذا المقبوس السرد إشكال اكتشاف الغريب الساكن في الذات كما تسكن الدودة في الثمرة. إذ لا مرأى في كون الأبحاث النفسانية الجديدة لم تعد ترى في فكرة وجود أشخاص عدة داخل شخصية الإنسان الواحد، لم تعد ترى في ذلك ما يُهدد سوية الذات وتماسكها. إذ يخفي كل واحد منا جماعة من الناس في داخله ولو أننا نركن مع الزمن إلى تذويب هذه الكثيرة ضمن مدى الوحدة والفرديّة. لهذا فإننا نفقد الأشخاص المتنوعين في داخلنا على الصمت والتواري، بيد أن الكتابة تساعدنا على إعادة اكتشافهم، وتمكننا من التحديق في وجوههم، وإسماع الأصوات الخرساء لرغائبهم. هذه الهوية الهشة المزوّقة من الخارج، هي التي يُسائلها الكاتب السارد في المقبوس أعلاه، مُخرجاً إيّاها إلى ضوء السرد التاريخي الذي عادة ما يحظر حكي كل ما من شأنه أن يشكك في صلابتها وكاريزميتها المزعومة. هكذا تتعرض الوقائع الصغيرة و"الهامشية" وعلامات الشغف والرغبة وآثار الجسد وسلطه الدقيقة، وعناصر المعيش الحية، والقوى الميكروفيزيائية للمؤسسات الاجتماعية

بما هو تعبير عن إرادة القوة (٢).

بهذا المعنى إذن، تكتب النصية السردية في دليل المدى وفق نظام سردي شذري لا يخشى الفراغ، ولا المسافة والانتقطاع. يتدر اسم الكاتب في النسيج الحكائي كصورة راغبة، مُترحلة وموجلة... وأساس مُتشظية ومُتشرية. أو قابلة للحذف والإتلاف وإعادة الترتيب. وهكذا يتشكل النص في صورة محكيات مُعنونة ودائرية. تتغلق عباراتها الختامية بما يُحيل على البدء. وبما يضمن الانفتاح النَّاسج لحوار ينهض على جدل الوجوه الفنية المتعددة. ويتجاذب الرؤى. ضمن هذا الأفق، يُشيد النص إكراهات جديدة تبني إبداعية الكتابة وتعديل خبرة القارئ، إذ تحرر استجابته وتدعوه لتذوق وقع الشذرات ودلالاتها من داخل مجرة الكتاب ككل؛ بل وتحفز على تأمل تلك الخاصية البنائية المحكومة بالقطع والدائرية. ويلزم ما لا يلزم. إذ ما الذي يعنيه الدوران التكراري للمحكيات الصغيرة المستقلة والمندمجة في آن؟ وما كنه الآلة السردية المشتغلة ضمن الفجوات، وفي ثلثايا الصمت؟ ولماذا أثر الكاتب / السارد تقطيع نصه كما لو أنه جسد ممزق، منشور وموزع على ضفاف الحكاية الغائبة. الحاضرة؟ أتكون آثار القطع معادلاً جوانياً وميتولوجياً لجروح المعنى والذات؟ أم تراها تعبيراً عن وجع الاختلاف. وهمساً بتلك الحركة الرجراجة البانية لصورة الذكرى، والتي هي في الوقت نفسه رسم راهن ورمز للغيرة أم هي، أخيراً، بحث عن الكلام المتوحد الذي لا يُقنه إلا الصموتون. المعانون من حرقة لا تحتمل، والراغبون رغم ذلك في فن إظهار النفس؟

في امتداد هذه الأسئلة، أضيف لمسة أخرى تمكن من محاولة التمييز بين تجليات الذاكرة في النص وآثارها التخيلية؛ بالنسبة للذاكرة المحظورة يمكن الوقوف عند العلامات السردية الدالة على الكبت والتحمل والتكرار والهوس وظلال المعنى وظلال الظلال. وواضح أن تشخيص قوى الحظر الهندسة في قيمان الكتابة يستدعي القيام بحفريات نصية تشتغل على "لا وعي النص"، بحيث ترهف الإصغاء للتفاصيل السردية الدقيقة وللترجيعات النصية المتباعدة. والمؤشرات الأسلوبية الدقيقة، والقرائن المجازية والاستعارية الحابلة ببذور ما لم يتشكل، وبما هو مطمور في رحم النص؛ فضلاً عن استتقاق إشارات الندرة والتكثيف، وتحليل وجلو المحكيات الصغيرة والضميمة القابعة في مرايا النص الهندسة في كل الزوايا والمنعطفات، المتلبسة بأقنعة التصغير والانبطار (la mise en abyme)،

هذا النص السردى الجديد، تؤشر إلى اعتراف الكاتب بقدرة التخيل على رؤية المختلف، وكذا إيمانه بانخراط مشكل الذاكرة ضمن مجرى محفوظ بالمخاطر: إذ كيف يمكن التمييز بين الذاكرة والتذكر؟ وما علاقة الذاكرة بالزمن والتاريخ؟ وكيف تغدو صورة تلابس الوهم والخيال والهذيان؟ وما حدود الفردي والجماعي ضمنها؟

هكذا. تتولد الأسئلة مُفصحة عن تعقد الإشكال وتداخله مع مسائل دقيقة تهّم الكثير من الحقول المعرفية، وتهّم بالأساس كتابة التاريخ وتمثل الماضي. فالذاكرة هي وعي ذاتي بالزمن. وعي مـوجع يُدرك الانقسام بين سكونية الذكرى بوصفها صورة آنية لشيء غائب انصرم في الماضي، وديناميتها الناتجة عن التذكير بما هو عملية معقدة تتفاوت حظوظ نجاحها.

لأجل ذلك، تشتغل علامة التجنيس الأدبي في نص عبد القادر الشاوي، كما لو أنها ضمان أو ترياق ضدّ كل ادعاء قد تنزلق إليه الذات الكاتبة المكتوبة. إذ لا مجال لمدح هذه الذات المريسة المنطوية على مفارقة مرموزة (٢). مليئة بالأسرار والأنفاز والأرواح القديمة التي قد تتخلل جثة الأنا كما يتخلل الريح الشجر. كما أنه لا مجال لتزكية تلك الغلالة الميتولوجية و الملحمية التي تلف السير الكلاسيكية التي كانت تصدر عن وعي مطمئن إلى قناعات خادعة: بل لا مجال للثقة في أي خطاب يدعي التطابق وقول الحقيقة. والحال أن عالماً المعاصر يموّر بالتمثيلات الخاتبة والنسخ المزيفة والشهادات المزورة. وبكل أشكال فجاج الخطاب الذي غدا شبكة تدرك حتى من خال نفسه نائياً ومنيعاً.

فهل ينتمي وسم التخيل الذاتي إذن، إلى شفرة الكتابة أم إلى نظام القراءة؟ إذ ما الذي يمنع من قراءة دليل العنفوان و باب تازة وكان وأخواتها... كتخيل ذاتي؟ بل وما الذي يمنع من توسيع هذا التعاقب الأدبي الجديد. بحيث يشمل تلقي مجموع السير. بما فيما تلك التي تصنف نفسها ضمن السيرة الذاتية المغلقة؟

لا شك أن تسمية 'التخيل الذاتي' علامة سيميائية ثمينة تفيد التعريف والتصنيف، بل تلعب دوراً في الإدراك والتعرف والفهم والتفسير. كما أنها تحررنا، في الآن ذاته، من الخوض في كثير من المسائل الفرعية الزائفة، تلك التي تمس صدق الكتابة وموضوعية التاريخ، مفهوميين ضمن المقاربة الأخلاقية الضيقة المرتنهة بالحقيقة كقيمة أصلية عليا، والمنافية للمنظورية (le perspectivisme) كبديل. يجعل الحياة ذاتها نصاً يحتاج إلى التأويل



المدنيّة، تتعرّضُ جميعاً لخطر مُزدوج: إذ تقصّي من التاريخ الرّسمي بدعوى جُزئيتها وعرضيتها وتفاهتها ومُناقضاتها للسياسة بالمعنى الكلاسيكي للكلمة. كما تقصّي من التاريخ المضادّ بحجّة تجريدها لكاريزميّة الشخصيات الفاعلة في تغيير مجرى المجتمع وصنّع معناه. ومن هنا أهمية الحضر السّردّي في حقبة غنيّة غير مستكشفة بالكامل. وفتح الثغرات الأولى في مبنى الثورة، بحثاً عن مجرى الحياة (ص ١٢٨)، استجابة للمنطقة الظليّة في الكيان. حيث إطفاء أوار الماركسية بالرومانسية الآسيانيّة (ص ٤٢)... وهكذا تتكاثر العلامات الدّالة على الرّغبة المخوّفة في الفعل السياسي النضالي الذي يُشاركه الفعل الظليل في السّرية. كما قد يُشاركه في أشواق غامضة وبعيدة الغور، على شاكلة ما شعر به ذلك الفلسطيني المقيم بالمغرب، عندما رقّ لحال ذلك الجسد البئيس المهجّر من البادية. مُسقطاً معاناته في العيش والحياة على تجربته الخاصّة في المعاناة السياسية (ص ٦١).

هكذا، نندوّق نكهة الحقبة السّبعينيّة من خلال وفير الحكايات السّردية الصغيرة التي تفرّق بين الجسد والثورة. لنقرأ مقطعاً من شذرة الرّغبات المحمّرة في عيوننا: في سنة ١٩٧٢ شعرت أنّ روزاً يُمكن أن تكون مُستقبلاً للمرأة. وفي اللحظة التي ضربت من حولنا الاعتقالات نطاقاً من العزلة بسبب الخوف والحفاظ على القوى الذاتية، كما كنا نقول ببلاهة، ظلت هي، وحدها، دون غيرها من نساء قليلات كن قد التحقن بالتنظيم لارتباطات عاطفية من أيام الجامعة تقاوم العزلة (...). لا أعرف من أين جاءت روزا. هذه الكتلة العاطفية وربما العصبية المتلاطمة إلى خليتها، ولا كيف اختارت هذا الاسم لنفسها... امرأة مستها شيء من البهانة. ذات وجه طفولي جميل ركبت فيه غمازتان باسمتان، وشعر كستنائي مقصوص يجعلها، على طريقة تلك المرحلة النضالية، على شبه كبير بالشبان الذين لم يفادروا مُراهقتهم...

ومن اللافت أن يُشير المقطع السّردّي بعد ذلك إلى الأنوثة كقوة مُغايرة ضمن سلطنة العمل الثوري: خلية رباعية يجلس أفرادها المخصوصون إلى مهامهم الجديدة. فيشرعون أسبوعياً... في البحث عمّا كانوا يُسمّونه بـ (الإمكانات الجديدة) التي سوف تملأ اللّجن والخلايا المفكر فيها... إلا روزا التي كانت، بحكم الجنس، تفكر في شيء آخر نحتها نحن الثلاثة على اقتحامه واستخراج ما يزخر به من إمكانيات بنات جنسها (ص ٧٦).

فهل يكون الجسدُ بديلاً للإيديولوجيا أم

مُحايشاً لها؟ وهل بإمكان المتعة أن تكون ثورية، سيّما إذا وعت نفسها؟ كيف يقترن التاريخ بالحبّ وأيهما أولى؟ كيف يواجه التاريخ الشخصي تاريخ الجماعة؟ وهل ثمة لونٌ للتاريخ؟ هل له طبيعة جمالية؟ هل يُمكن وعي هالة حقبة زمنية وتمييز إضاءتها ونغميتها؟ (٤)

لقد طافت بذهني هذه الأسئلة ومثيّلاتها وأنا أقرأ سرد دليل المدى. أحسست بأن جزءاً من النسيج الحيّ قد عاد للتاريخ السّبعيني، الذي ما زال قابلاً لسرد متعدّد المنظور، خصوصاً وأنّ التاريخ هو دائماً تاريخ. من أجل، إنّه مُتحرّب، وما منظوريته وجُزئيته سوى نمط من التحزّب (٥). لذا فإن تاريخ المرحلة السّبعينيّة لن يكون مُتماثلاً لدى من يطلبه ويُریده.

والسؤال المنظوريّ سيكون، بهذا المعنى. على النحو التالي: من يبحث عن التاريخ ومن يصوغه؟ وماذا يُريد في نهاية الأمر؟ وفي هذا الضّوء يجترح النصّ المدروس ما أصبح يُسمّى 'بالتذويت' (la subjectivisation)، هذا الذي يحضر على مُستوى الذات الخلافيّة التي تصبو لنسج جوار حميم وحيّ مع المجتمع وعلامات المتخيل والإيديولوجيا، كما يحضر على مُستوى نبرة الكتابة وأخلاقيتها من جهة استثمار البلاغة الشفويّة، ومزج اللغات المتعدّدة وفق محاكاة ساخرة تكسر القوالب. وتقاوم، 'دولة الأفكار' بعد أن تعبت من مقاومة دولة السياسة. هذا ناهيك عن استثمار السرد الجواني المقترن بنشيد البوح وشعرنة الجمل السّردية من خلال المجازات والكتابات والاستعارات الواهرة التي تتخلل النصّ، وتزدوج مع تلك اللغة المُعتمَدة في لفظها وتركيبها، والتي يبدو أنها تُجمّد الذكري، أو هي من آثار ذاكرة بلاغية يلفها حنين غامض وشجن بعيد.

إنّ الآثار الوجوديّة للتذويت المعمّق بإمكانها أن تدفعنا لطرح مسألة البُعد الشخصي في الكتابة عامّة. فالكاظم هو أولاً وأخيراً شخص، ولكن قلماً يستطيع أحد أن يُصبح شخصاً بالمعنى الجذري. من أجل ذلك يُمكن قراءة مجموع أعمال عبد القادر الشاوي بوصفها مُحاولات مُتعاقة وأصيلة ومُتداخلة لكتابة سيرة جذرية، تجاوز الشّخص التاريخي، وتصبو للظفر بنوع الإنسان الذي تسمى إلى استخلاصه من الحداثق السّريّة للذات. ومن غناها الطافح، الزّاخر بشتى التناقضات، حيث يلتبس البطلُ بالمرجّ، ويختفيان في الهوى المعرفي. وكم هي شاقّة تلك الحرّية التي تضع الإنسان فوق كل الأشياء. ولأريب في أن فنّ الكتابة سبيلٌ ملكيّ لاستعادة تلك الحرّية المفقودة: فنّ الكتابة السّاخر

والمُنسدل والنّزق والرّاقص والطفولي والصّافي، ذلك الذي يُمسك بالأفكار والأحاسيس الجنيّة والخافّة، ويُرغمها على أن تنبجس فجأة إلى النور بعد وقت طويل من مُعايشتها دونما وعي، والإحساس بها دونما تعقل، والحدس بها دونما فهم. فنّ الكتابة هذا، هو ما يُمكنه تسمية نوع الإنسان الدّخلي المُفصول عن الإيديولوجيا الملموسة والمتعالية (هل يُمكن ذلك؟). تسميته كأحد ما يكون الاسم.

هكذا يبدو أن اقتربنا من الذاكرة المحظورة قد أفضى إلى مُلامسة العديد من القضايا الحسّاسة والشائكة، تلك التي تشمل بعضاً من علامات الممنوع والمحرم والسّري. المقرون بالرّغبة والتاريخ والمنظوريّة والتذويت. فلننتقل الآن. إلى ذاكرة أخرى: هي الذاكرة المدبّرة، والتي تتقاطع من خلالها مشكلة الذاكرة ومشكلة الهوية بما تستدعيه من استثمار للعلامات الخيالية الكبرى في المجتمع. بُنية تشييد سرديّة مُوحّدة ولاحمة: سرديّة جماعيّة تبني نسيج الأمّة وتطمس كل الفراغات التي من شأن اكتشافها أن يُبين عن العنف الكامن خلف تماسك المجتمع وتربّط بُنيانه.

وغني عن البيان أن المجتمعات هي، في النهاية، سرديّات تنتمي لذاكرة جماعيّة تدبّر المتخيل الاجتماعيّ من جهة بنائه وحبّكه وسيرورته ومفزاه. ولاشك أن النصيّة السيريّة لدليل المدى هي متن خصب لتأمل الصّور التركيبيّة المنبثقة عن الذاكرة المدبّرة التي تؤطر حياة الذات في علاقتها بالشّخص. وبمجموع علامات الكون السّردّي. وبهنا هنا الاقتصار على استجلاء بعض الحبيكات الضمنية والمؤوثة في ترابطاتها مع التمثيل السّردّي للزمن. وبالتالي دلالاته الخيالية المفروسة في الميثولوجيا الاجتماعيّة.

هكذا تحضر الحبكة الأولى في شكل انحلالٍ مقترن بصّور الوهن والعياء والانسحاب البطيء، والغرض الناقص، والعوز المدقع، والكذب والعبث والفساد، وترتبط الحبكة الثّانية بوصفها عذاباً بصّور الموت والانتحار والضعف والهوى والشّبق. وتتطوي الحبكة الثّالثة بوصفها 'عقوبة' على صّور الابتلاء والتشرّد والتهيه، والسّقوط في الأسر. والحنين الموجه. والرّغبة المحبّطة، وأخيراً فإن حبكة الظلمة تغطّي صّور العمى المبصر. عمى الإرادة واللاإرادة، وعمّة الذات وعموض أشواقها ولواعجها، كما تغطّي صّور ذلك السّتار الكثيف الذي يحجب نور الحقيقة الجسّدية، ويُغشي النفس بأوهام مُتدافعة وأخطاء عميقة وقديمة.

إنّ الحضور العموديّ لهذه الحبيكات

الصغيرة والمتخللة هو الذي يُشيد الحبكة الرئيسية المنتشرة فوق النص والمستجيبة لخطاطته السردية الأفقية. ويتأملنا للصور السردية المنحدرة عنها، تلقي زمنيته العميقة متناقضة مع الرمزية الزمانية المتحررة من الأغلال التوافقية للحرية، والاكتمال الحي، والوجود في وهج الضوء، وفي الموطن الأليف.

أما بخصوص الذاكرة المرغمة، فيجب الاستعانة بذلك العمل العميق الذي كتبه "جياك ديريدا" في قراءته لفرويد، والموسوم بـ"داء الأرشيف" (٦). وفيه يُثير الفيلسوف التفكيكي ما يُسميه بالحق في الذاكرة، وذلك من جهة حاجة الذات إلى أرشفة تاريخها. ومعلوم أن الأرشيف مقترن بتخزين المعلومات والصور والأحاسيس والذكريات وشتى ضروب الوقائع والأحداث. إلا أن هذا التخزين ليس سلبياً ولا بريئاً. ما دام يُحيل على المنع والتستر والكبت. ولا شك في أن الرنة النفسانية للمفردة الأخيرة مقصودة، لأن فرويد نفسه كان يرى في عمل اللاشعور نوعاً من الأرشفة والاحتفاظ بالذكريات السارة والمؤلة، وكذا بالمرسرات النرجسية الأولى الغائرة في الوجدان: يُخرج إلى الضوء ما يُريد، ويبقى في العتمة ما يشاء وفقاً لألياته الدقيقة وحاجاته المحسوبة. وهذا النشاط الرقابي المميز لعمل اللاشعور على مستوى الأرشفة، إنما يوضح اشتغال الأرشيف بعامة، إذ ما من أرشفة إلا وتتضمن حبساً لبعض الوثائق والشهادات، أو إرجاء لها وإتلافاً أو تزويراً. ومن هنا انطواء الأرشفة على إمكانية الأذى والتوريط والمخاطرة والاشتباه.

كل هذا يجعل الأرشيف محكوماً بنقصانه الضروري المقصود وغير المقصود: نقصه التكويني الحافز على فضول المعرفة، والبحث عن الوثائق والمعلومات المغيبة والمسكوت عنها أو اللامفكر فيها. وهذا ما يدعو إلى تأويل الوقائع والنفوس، والتقيب عن المظنور، وتبييض المشطوب، واستتطاق قوة النسيان وفمايئته في الحفاظ على التوازن والتحمل والبناء والمعنى. هكذا ينطوي الأرشيف على حراسة للأصل وحفاظ على الشبكة الذاكرة التي تلف بخيوطها مجموع النظام المعرفي للزمن أو لحقبة منه.

في أفق هذه الملاحظات، يُمكن قراءة الأرشيف المتخفي في دليل المدى، وذلك من جهة التأمل في طبيعة الشهادة الموكول إليها قول ما لم يُقل، أو ما لم يُقل بما فيه الكفاية. وتستمد هذه الشهادة قيمتها من منظور خروجها عن المؤسسية، ومن وجهة تقابلها مع شهادات أخرى، تغذيها خلافاً

المؤرخين بمعارفهم وأهوائهم وتحيزاتهم لهذا الموقع أو ذاك. وهذا لا يعني أن أرشفة النص المثيري للمرحلة السبعينية، هي أرشفة صحيحة وكاملة. فمنظورية التاريخ لا تدع مجالاً لمثل هذا الحكم، إذ لا حضور لمرحلة في ذاتها لها جوهر قارّ وهوية ثابتة. بل إن ما وُجد ويوجد ليس سوى شبكة علاقات وأوهام وإرادات متصارعة ترغّب في طلب القوة، والمعرفة بالمرحلة تقتضي جعل تلك العلاقات والأوهام والإرادات، وإعنية بنفسها، لا تأملاً في الموجودات الزمنية في ذاتها وجوهرانيته.

وفي هذا الضوء يُمكن قراءة علامة "التخييل الذاتي" على أنها، أيضاً، وعي بالمنظورية التي تعني اختلاف وجوه حقيقة زمن معين بحسب نسبة اختلاف مواقع الرؤية والتقييم المفصحة عن إرادة قوة ما، ومن ثم تكون عين النص واحدة من العيون التي بإمكانها النظر إلى مرحلة ولت الإهداء، ص ٤. وبهذا تسقط ثنائية الحقيقة والخطأ كقيمة منطقية. لكن ما الذي يميز منظور النص في توقه إلى الأرشيف، وفي حنينه الموجه إليه؟

لاشك أن الإجابة المفصلة تستدعي تحليلاً ضافياً "للمعرفة" المنبثقة عن النص، تلك المعرفة التي يفترض أنها أدبية تخيلية حتى ولو كانت مادتها الخام تنتمي لحقل مفاهيم. ويُمكن أن نُشير، سريعاً، إلى قدرة النص على ترويض الذاكرة والتبيل بدفقها، وتشخيص إيقاعها. إضافة إلى استثمار بلاغة السخرية بشتى ضروبها، ومرزج الرطانات والمسكوكات واللغات الجارية والقاموسية، وكذا لغات الكتب الحية في الذاكرة وفي الحياة، ومناقضة الأساليب لبعضها البعض، وتشخيص الازدواجيات والمفارقات... كل هذا، وغيره، يجعل من معرفة النص معرفة "جميلة" مُشعبة بالوجدان المتضمن للنفاض والاختلاف، والمدرّك ضمن العلامة وآخرها. وبعبارة أخرى، فإن المعرفة النصية هي لمسة أكثر ممّا هي رؤية، لمسة تولد اندفاعاً تقضي إلى حركة تجمع كل ما يُحاذيها ويتقاطع ضمنها. وهذا يعني أن النص سعي للتنسيق بين الأفكار والعلامات المكوّنة والمحفوظة ضمن الأرشيف، ووصل بينها داخل حركة جديدة، هي حركة فته الشخصي، وتوقيعه الأدبي ويصنمته السرية؛ بحيث تأخذ تلك الأفكار والعلامات معنى طريفاً وأصيلاً. مثلما تأخذ الكلمات معناها من الجملة أو السياق، والأنغام دلالتها من خلال العزف.

♦ التمثيل / المضاعفة:

أن نكتب لكي لا نموت: ذلك ما يُشكل المبدأ الألفليالي الذي يحكم كل السُرود الميتولوجية المتعالية عن لحظتها، المتوجهة

صوب مستقبل الحكاية ونشيدتها المعنى وللموت صورته العديدة التي قد تكون جنوناً أو يأساً أو انسحاباً بطيئاً إلى قعر الحياة أو إحساساً بالعبث واللامعنى. وقد تكون مقارنة الحركة السامية للموت ومثولها في الذاكرة، هي ما يحضر في الكائن والحاضر الفراغ الذي من خلاله نتكلم ونكتب، انطلاقاً منه وصوب اتجاهه. فهل يكون نص "دليل المدى" الذي يختم غناء تشيد هويته بكلمة "الموت"، هل يكون هدية اللغة داخل الموت؟ أليكون هذا الأخير هو ما يُشكل الحد الذي يتوجّه إليه النص وينهض ضده في ذات الآن؟ هل تكون "حياة النص" تريباقاً ضد كل اندثار، وضماناً داخلياً ومضمراً يتحدى تلك النهاية الفاجعة؟...

أسئلة كثيرة تتوالد حول ذلك الحيز الزناني الفراغ، الذي منه تتكلم الكتابة عن ذاتها معتمدة على قواها وطاقاتها الخاصة المبعدة لشبح الموت، ومن هنا، دقة ورهافة اكتشاف ذلك التنصيد اللغوي والعلامي الخاضع لآلية عمودية، تضبط اشتغال الصور المتضاعفة والمتقابلة ضمن مرآة محدبة دوارة، تنبثق من المركز الزجاج للنص لتظهر الأثر ذاته مُصغراً ومُنطوياً على عمقه الغائر.

وعليه، يكون غياب الكاتب، وفق هذا المنحى، معزواً إلى عبوره الهامس لذلك الفضاء المقعر، حيث تصير اللفة صورة لنفسها، تتمرأ في ذاتها. وتقصّ حكاية الحكاية (٧).

في أفق هذا الفهم، ويجواره، نقترّب من دليل المدى لنرى كيف ترجع علاماته ومحكياته وصوره، البنية الإجمالية للأثر، وكيف يتشخص رجّ الصوت بالصدى، وكيف ينغمس النص، بالتالي، في سُمكه الخاص والمضمّر. وسنقتصر، هنا، على تفحص الاشتغال المرآوي لعلامتي "الكتاب و الأغنية"، متأملين إسهامهما في عطف النص على بعضه، وفي تخليقه بنية وفخوى. هكذا يُشير النص إلى نفسه من خلال ذكر كتب تعمل وكأنها مرآة ينعكس فيها الكتاب الملموس (٨). ومن ثم تحضر كتب وأقوال "ماركس" و"أنجلز" و"لينين"، كما في مُستهلّ شذرة "أوضاعي الذاتية بعد": كنت قد قرأت شيئاً من ماركس، أو سهله البين لكل مُناضل جموح على الأقل، ويمتلكني الضحك اليوم وأنا أسمع إدريس العلام من بعيد يقول إليّ مازحاً: وزوجته أنجلز، هكذا كان يرى العلاقة بين الرجلين والتلازم التضالي كذلك. ولكن لينين كان أحبّ إلى قلبي من سواء. ربما كان لي رفيقاً أغراني بالبلاغة الثورية... ووثاقها، بحيث أغلق علي كتابه "ما العمل؟" نوافذ عقلي كلها. قرأته في بداية عهدي بالسياسة الجذرية، ثم تواصلت





معها، لأوقات، في الخلوات التي كنت أختارها لوجدتي المطلقة، وأعرف أنه كان يصدني عن هذه الوحدة، أو يطالبني بالاصطفاف مع الجماعات... واكتملت حلقة انشغادي إلى هذا الكتاب عندما ظلت خلتيها في بداية السبعينات بدون مهام... إلا ما كنا نعيد قراءته المرة تلو الأخرى، مستظهرين فقراته القوية. تلك التي كانت تصرخ فينا بوجوب اعتماد المركزية الديمقراطية ونحن في لهُونا المعتاد لم نسمع من صراخها إلا المركزية (ص ١٩).

يُتيح هذا الحكي إمكانات ثمينة لتحليل لعبة التمثيل: فثمة ارتسام لعلاقة قوة (وهيمنة) بين الكتاب وقاربه، هذا الذي يبدو مصنوعاً من كلمات، مُسلسلاً بالعلامات المتحدرة عن تاريخ مدون سلفاً. فالكتاب هو واجب السارد أكثر مما هو وجوده، وعليه أن يُعيد قراءته ويستظهره. كي يعرف ما يفعل وكيف يتصرف ويُحسّر وأين يكون. كما لو أنه شخص ورقي خرج من معطف كتاب يصنع الحياة ويسمى لتمثيلها، إنه التمثيل المقلوب، حيث الحياة هي ما يجب أن يتشبه بالكتاب. لكن، وكما هو الشأن في كل تمثيل، ثمة ثغرات ونقاط ضعف وتحريفات تطبع وشائج الممثل بالمثل، وثمة علاقات قوة وهيمنة تحكم طرفيهما. وبموازاة إساءة التمثيل المنتجة لآخر هامشي ومقصي، هناك إساءة قراءة أيضاً. فالمقروء الماركسي يقتصر على السهل البين. وكتاب 'ما العمل' يتلقى بوعي مُغلق. ينقاد لبلاغة الثورية، ويسلسل لاستظهار الفقرات القوية. استظهاراً بشي يكون هذا الكتاب الكاريزمي قد غدا ينبوعاً لكثير من الأقوال المخصصة لثقافة سياسية جذرية: بل وأصبح هو وغيره من المتون الماركسية. والدأ للعديد من الدلالات والسلوكيات والقيم. إلا أن ثمة فتحة تبقى: فالتمثيل لا يكتمل، والحياة تبدو أقوى. ولا بُد من نصوص مُضادة تُرطب الصخر وتكسر بلاغة اليقين. وهكذا تلقى السارد يعطف الماركسية بالرومانسية، يقول: ... في رياض العشاق الذي كنت أختلف إليه لإطفاء أوار الماركسية بالرومانسية الأساسية. تلك التي

غالباً ما كنت أردد في أجوائها الحزينة كل ذا كان لي به لما شفت عينيه ... (ص ٤٢). كما يتعرّز هذا الحضور الرومانسي من خلال تلك العلاقة الاستهلامية القوية بين شخصية إدريس العلام وديوان الشاعر إبراهيم ناجي. حيث الغرق في تلاوة الأشعار واستظهار الأبيات المتناوعة تعويضاً عن رغبة موجعة أو جسد مفقود (انظر صفحات ٢٣، ٢٧، ٥٤).

ويتصنيفنا للكتب المقروءة ضمن دليل المدى من منظور العلامة السيميوطيقية. تسترعي انتباهنا تلك العلاقة الوثيقة بين الكتاب ونوع الثقافة التي يتلقى ضمنها. فإلى جانب ما العمل و الكتاب الأحمر لماو تسي تونغ (ص ٣٦) والنصوص المجتزة من كتب ماركس (ص ٢٩)، ثمة أيضاً حضور لكتاب القرآن: أنا كنت أحفظ القرآن مع أنني كنت قد نسيت بعض سورة الطوال (ص ٢١)، وأيضاً: إدريس خليط من إبراهيم ناجي وبعض الآيات الداعية إلى الرحمة (ص ٥٤).

وإذا كان الكتاب الكريم مقدساً في الثقافة الإسلامية، فإن كتب لينين وماو ماركس مقدسة بدورها في الثقافة الشيوعية. وهو ما يعني أنها جميعاً نصوص/ أم تتولد عنها عنا قيد من الدلالات، ومنها الثنائيات الخاصة بالمقدس وغير المقدس، والواضح والمغزى، والمفتوح والمغلق، والدينامي والساكن والفصيح والصامت... كما تتولد عنها الدلالات الثقافية الكبرى للمجتمع. وقد يكون من المفيد أن نتبع الآثار الأسلوبية والتداولية والخيالية المتحدرة عن هذه الكتب، والحاضرة في النص المدروس عبر الملفوظات المباشرة أو عبر الإشارات والتركييب والقرائن.

وبانتقالنا إلى الأغنية، نُلفيها مُرجعة لدلالات فصيحة أو مضمرة في محكيات النص، تطوي في ألفاظها وفي شجنها لحظات من معنى النص وعاطفته، مُشخصة في الحياة الجوانية لبعض شخصيات النص المحترقة بنار العشق الضاحجة من سهيل

الجسد. لنقرأ بعض المقاطع: "غنت لنا نعيمة شيئاً من أم كلثوم. أسمع الآن صوتها المخمور وهي تتلاعب بمقطع فيه لوعة الاشتياق ... رجعوني عينيه لآيامي اللي راحو، علموني أندم على الماضي وجراحو... (ص ٩٤). ومن الشذرة الأخيرة نقرأ: "غنت لنا السعدية راحل، على غير معتاد السهرات النابحة في تلك المنزل التي كانت إذا ابتدرت فيها الركزات انصرف الساهرون إلى المداعبات والتقبيل، مقطعاً من 'حبيبي لما عاد' لإسماعيل أحمد. لعلها كانت تتأوه من فقد" (ص ١٢٩).

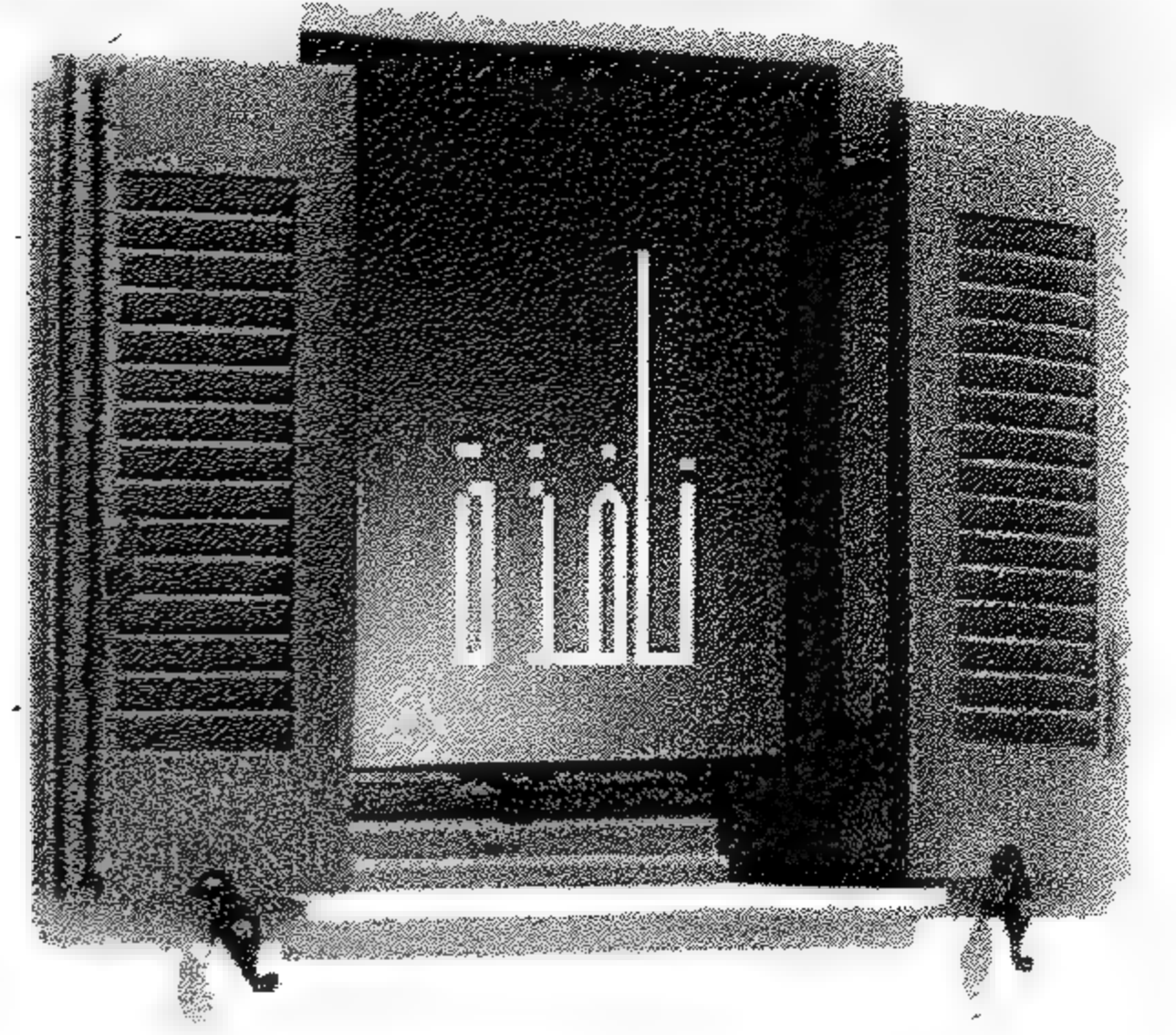
على هذا النحو، يجذب النص علاماته بعضها إلى بعض موفرأ نوعاً من القروئية الداخلية. كاشفاً عن منظورية الحقائق. وتخييلية الحياة والنصوص. إذ لا وجود إلا للتأويلات، فالواقع نفسه. إذن، تأويل؛ وما تعدد النصوص سوى سعي نحو هذا التأويل الأعماق والأشمل. وسوى بحث دؤوب عن معاني ممكنة ومختلفة لواقع مُنقل بالرهون الحسية والبداهات النومة والأخطاء القديمة والعميقة. ونص دليل المدى نفسه، لحظة من التأويل المتعدد للواقع السبعيني. وهذه اللحظة التأويلية تحتمل استيلاء القراءات والمقاربات والاستعمالات. كما تحتمل نصاً واصفاً قد يُخصب النص الموصوف ويؤشعه ويُقوي غيابه، كما قد ينقضه ويُفككه وينفيه. وهكذا تغدو فرضية (نص / تأويل) ضمن الفهم المنظوري. فرضية مُغايرة ترحز قوة وموقع الحد الفاصل. بحيث نصبح أمام ثنائية (تأويل / تأويل التأويل). وبهذا يضع الأصل وتمحي فروقات اللغة الأولى والثانية. كما تتبدد مركزية المعنى بحيث يؤول المكتوب إلى جدلية البنية والحيرة. وإذا كانت البنية نظاماً ونسقاً، فإن الحيرة غموض وارتباب. ومن هنا ذلك التوتر القوي والخصيب الذي يستشعره قارئ دليل المدى بما هو كتاب يدايع عن الحياة ضد الألم. كتاب يقول المعنى بأكثر من وجه وبأكثر من لسان. لأنه زاخر بالازدواجيات والمفارقات والتعارضات التي تغري بشائية القراءة وحوارئة التأويل.

* كاتب من المغرب

الهوامش:

- ١ - عبد القادر الشاوي، دليل المدى، نشر الضحك، البيضاء، ٢٠٠٣.
- ٢ - نيم توصيف الذات بالمفارقة عن دلالة تحليلية. نفسية. طورها المحلل النفسي نيكولاس أبراهام في دراسته (بالاشتراك مع م. توروك) عن الرجل صاحب الثياب... الذي يتحدث انطلاقاً من مفارقة يحملها في داخله، هي التي تحمل الاسم سرورياً ومُزعزراً. لكن بالإضافة إلى أن جميع الناس لا تملك مفارقات. فإن كاتبا لا يتوصل إلى معرفة مفارقاته كلها: بطر مقدمة كاظم جهاد مترجم الكتاب والاختلاف لجاك ديريدا، دار توبقال للنشر، البيضاء، ١٩٨٨، ص ٤٢ وما بعدها.
- ٣ - لأجل فهم أعماق لسالة 'المنظورية' يُراجع: نيسه، العلم الجدل، ترجمة د. سعاد حرب، دار المنتخب العربي، بيروت، ٢٠٠١، شذرة ٢٥٤ في عبقرية النوع. ص ٢٠٧ وما يليها.
- ٤ - من أجل التعرف على الطبيعة الجمالية والتخييلية للتاريخ. يُمكن الرجوع إلى المؤلفات التالية للمؤرخ الفرنسي فيليب أريس Philippe Aries: L'Histoire des populations françaises et de leurs attitudes devant la vie, Seuil, 1948. L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime, Seuil, Paris, 1973. Le temps et l'histoire, Seuil, Paris, 1985. L'homme devant la mort, Seuil, coll. Points, 2T, Paris, 1985. وللتوسع أكثر في العلاقة الإشكالية بين التاريخ والخيال، يُمكن الرجوع إلى العديد من

الدراسات والأبحاث. من قبيل زولا يبارت في مقاله الطليعي حول خطاب التاريخ. ومبدئ وايت في العديد من مؤلفاته التاريخية الجديدة، التي تكشف عن قيمة المصير القصصي في التاريخ للواقع. ويول ريكور في بحثه الثلاثي حول الزمن والحكي. وفي دراسته اللامعة حول كتابة التاريخ وتمثل الماضي المترجمة من قبل الأستاذ محمد حبيدة. ضمن مجلة مدارات فلسفية، العدد السادس، صيف ٢٠٠١. وقد أهدانا منها في بعض لحظات هذا النقل. Claude Lévi-Strauss, La pensée sauvage, Plon Paris, 1962, pp. 340-341. -٥- Jacques Derrida, Mal d'archive, Galilée, 1995. -٦- ويتضمن عنوان هذا الكتاب دلالات متعددة جميعها مقصودة ضمن مسار التحليل التوق إلى الأرشيف، داء الحنين والحاجة إليه. أرشيف الشر والأذى. وجع النفس التكويني للأرشيف. -٧- بقصصهم فهم فلسفي للمضاعفة في علاقتها بلعبة التمثيل. وتحديداً لأجل فهم دقيق ومغاير لما يسمى بتقنية الأنشطار، يُمكن الرجوع إلى ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء. ترجمه مركز الإنماء القومي (....)، بيروت، ١٩٨٩، ١٩٩٠، الفصل الثالث (التمثيل). كما يمكن الرجوع إلى نص عميق ومغزى لنفس الفيلسوف، موسوم 'اللقمة إلى ما لا نهاية' منشور بمجلة تيل كيل (Tel quel) في عددها ١٥، سنة ١٩٦٣. ترجمه وقدم له نور الدين الحنّاد في: الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، ع ٢٥٦. -٨- يُمكن مراجعة دراسة قيمة حول الانعكاس المراوي بين النص الروائي. والكتب المُضمّنة في التخيل الحكائي، والتي تقرأها شخصيات العمل، في: Randa Sabri, 'Les lectures des héros de romans', poétique, 94, Avril 1993, pp. 185-204.



استعادة الهوية

د. صلاح جرار*

يستطيع أي مجتمع من المجتمعات أن يضمن تماسكه وتوازنه وبقائه من غير هوية، لأن الهوية هي الكفيلة باجتماع أفرادها وبنائه كافة على أهداف محددة وتحقيق التقارب والتعاون والتعاقد فيما بينهم وتقوية الأواصر بين أعضائه. وبالتالي تحقيق المصلحة العامة للمجتمع والمصلحة الخاصة لكل فرد من أفرادها. وعلى خلاف ذلك فإن تجريد المجتمع من هويته سوف يؤدي حتماً إلى تقطيع الأواصر بين أعضائه ودفع كل منهم إلى البحث عن مصلحته الخاصة بالطريقة التي تحلو له حتى لو كانت على حساب مصالح الآخرين بعيداً عن أي اعتبارات إنسانية أو وطنية أو دينية أو قومية. وعند ذلك يفقد الفرد توازنه وارتباطه بمحيطه ومجتمعه ويصبح كأنما خرواً من من السماء فتخطفه الطير أو تهوي به الريح في مكان سحيق، أو كرماد اشتدت به الريح في يوم عاصف لا يقدر أن يمسكوا على شيء. ومن أصبحت هذه هي حاله فإنه سيغدو عرضة للاستهداف من أعداء الأمة فيحاولون استقطابه وشراؤه وتجنيدته ضد مجتمعه وأمته. لأن افتقاره للهوية تعني قابليته للسقوط في أحضان أي هوية أخرى تصادفه، وتعني بالضرورة عدم انتمائه لمجتمعه وأمته وعدم التزامه بقضاياها وهمومها وتطلعاتها. وإذا افتقر أعضاء المجتمع لهوية يجتمعون عليها، فإن ذلك سيفضي حتماً إلى أن يصبح المجتمع عرضة للتشظي وحوادث اختلالات وشروخ وتدابيعات وانهايارات كثيرة وربما صراعات دموية تؤدي إلى استباحته من قبل أعداء الأمة والمتربصين بها والقضاء عليه.

وقد يظن بعض الناس أن التقاء أبناء المجتمع على مصلحة اقتصادية أو سياسية أو على هدف اقتصادي أو سياسي قد يعوّضهم عن الهوية. وما ذلك إلا محض قصر نظر. وذلك لأن المصالح الاقتصادية عرضة لحسابات الربح والخسارة، يقبل عليها الناس عند الربح وينفضون عنها عند الخسارة. وأما المصالح السياسية فلا تتسم بالثبات أصلاً. لأن السياسة مثل الاقتصاد هي فن المتغير. على عكس الهوية التي تعتمد أصلاً على قدر كبير جداً من الثبات والاستمرارية. والأمم المتحضرة هي التي تجعل سياساتها الاقتصادية والاجتماعية ومشاريعها السياسية في خدمة هويتها، وتتخذ في الوقت نفسه من عناصر هويتها حوافز للتطوير الاقتصادي والسياسي والعلمي وغير ذلك، إذ الأصل أن لا تفصل الأمة بين مساراتها السياسية والاقتصادية ومساراتها الأخرى المتصلة بالهوية والثقافة والفكر والعلم، لأن ذلك يعني بداية تفكيك بني المجتمع ونقض دعائمه ومرتكزاته وتقويض قواعده.

إن أهم عناصر هوية المجتمع هي اللغة والدين والثقافة، ولا يستطيع مجتمع أن يحافظ على شخصيته وتماسكه وتوازنه وإن يستمر في تطوير ذاته في مختلف المجالات أو أن يواكب العصر ما لم يتمسك بعناصر هويته ويحافظ عليها ويدافع عنها.

ولا مفر لنا من الاعتراف بأن مجتمعنا الأردني أخذ في تأخير أولوية هذه العناصر لحساب الأولويات الاقتصادية والسياسية، فأهملنا الاهتمام بلغتنا العربية إلى حد كبير، كما أخذنا ننظر إلى الدين الإسلامي ومؤسساته بارتياح شديد وقصرنا في الاستفادة من مبادئه وتعليماته وتشريعاته، وأما الثقافة والعمل الثقافي فكل الأدلة تشير إلى أننا كدنا نسقطها تماماً من حساباتنا!

وما الذي يبقى لنا من هويتنا بعد أن همشنا أهم عناصرها: اللغة والدين والثقافة؟ وهل نضمن أن يظل مجتمعنا قوياً ومتماسكاً بعد إضعاف أهم أركان وحدته وتماسكه، ولا سيما أن الزلازل تموج حولنا بعد احتلال القدس وبغداد وتهديد دمشق وبغداد؟ لقد آن لنا أن نستعيد هويتنا بعد أن أخذ الخطر يرمقنا بنظرة مريبة، فلا بد لنا من أن نرفع من مكانة اللغة العربية بين أبنائنا، فسلامة المنطق والتفكير من سلامة اللغة، ولا بد لمؤسساتنا التربوية والتعليمية من مدارس وكرات وجامعات من التمكين للغة العربية في سياساتها وخططها ومناهجها.

وأما تعليم الشريعة وتعميق أثر الدين الإسلامي في حياتنا فهي ضرورية للحفاظ على أهم عناصر هويتنا، على أن تبعد عن هذا الدين ما علق به مما ليس منه.

وأما العمل الثقافي فهو أداة مهمة لا يجوز التقليل منها ومن دورها في الدفاع عن المجتمع وتعزيز هويته وقيمه ومبادئه، ويجب أن تعاد له مكانته وفق صيغ عصرية متطورة.

* كاتب وأكاديمي أردني

ومن هنا فهو يقدم لنا ما يسمى بالقبح الجمالي أو الجماليات السلبية، أو الجماليات السلبية كما يطلق عليها أدورنو. وهو تيار روائي ساد في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ومنتصفه، كرد على مبادئ علم الجمال التي وضعها هيغل (٢).

فكل ما في هذه المدينة الغريبة التي ترسم الرواية معالمها وأهاليها، يبعث على التقزز، ويثير الشعور بالغثيان، بعد أن تحولت - وقد انتشر بها وباء غريب - إلى مدينة مراحيض تنبعث من كل أنحائها روائح كريهة، بسبب انفراس أغلب سكانها في الأرض، واستعصاء الحركة عليهم، مما اضطرهم إلى اقتعاد المراحيض في أوضاع شاذة وغريبة تثير الرثاء لما ألوا إليه من مصائر فاجعة لقبح صور المشهد. التي تؤكد على ما انتهى إليه الإنسان في الأزمان الحديثة والمعاصرة من وضاعة منزلة. نتيجة تفاقم مظاهر تهافت الوجود على أكثر من صعيد.

وبعزل هذا التجاوز لقيم علم الجمال السائدة، واستبدالها بأخرى مناقضة، نزوع كاتب هذه الرواية إلى نمط من الكتابة السردية يرقى عن الواقع /

المعقول ليعانق عوالم اللاواقع / واللامعقول، من خلال تفشي ذلك الداء الغريب بالمدينة، الذي استعصى على الجميع التصدي له ومعالجته: الأطباء منهم، والساسة، وشيوخ الدين على حد سواء. بحكم انتماء - حسب السارد - إلى الظواهر الخارقة والعجائبية التي لا تحتمل التأويل أو التفسير (٣). وهو ما يكشف عن طبيعة السارد الكلي المعرفة، والمدرك قبل المتقبل ماهية نصه الحكائي، ذي السمات العجائبية في زمن سيطرة التفكير العقلاني، وتراكم المكتشفات العلمية، والمنجزات في جميع مجالات الحياة المعاصرة.

وببدأ هذا العجيب في التشكل - بعد العنوان - من خلال صيغة الإهداء التي صدر بها الكاتب روايته، قبل أن يعمد إلى تكريسه عبر كامل مسارها. فقد خص بالإهداء خليطاً غريباً، يصدم المنطق العادي

تهافت الوجود المعاصر وفتنة اللامعقول في رواية " وقائع المدينة الغريبة "

د. بوشوشة بن جمعة *

" إن الكتابة تحدّ للانعزال، والكشف عن لا معقولية الوجود دليل على وجود إحساس داخلي بالمعقول. "

■ يوجين يونسكو، نقطة البداية

رواية " وقائع المدينة الغريبة " (١) للكاتب عبد الجبار العشي منذ العنوان إلى انتماء متنها الحكائي إلى الغرائبي من أنماط الكتابة



السردية ومن ثم انزياحها عن المؤلف الحكائي ذي السمات الواقعية، مما يمثل علامة دالة على تورطها في التجريب. وذلك من خلال الاشتغال المكثف على ثنائية المعقول واللامعقول في بناء عالمها التخيلي على صعيد الحكاية، وكذلك على ثنائية الجميل والقبيح على صعيد جماليات الكتابة. إذ يتجاوز الكاتب منظورات علم الجمال التقليدي كما بلور سماتها المفيدة الفيلسوف الألماني هيغل، الذي حدد الجمال في المثالي والسامي والمقدس، مما يوحي بأن مؤلف هذه الرواية يكتب ضد التقاليد السائدة، وضد الأعراف الفنية السائدة، وضد البنائية الاجتماعية والسياسية والثقافية القائمة.

بشأنه، ولا انسجامه، ولا معقوليته، ليؤسس بذلك منطقاً خاصاً المفاهيم السائد / المعقول، خليطاً من الأسماء يتباين أنواع نشاطها، وتختلف أشكال ممارستها للوجود، وتتفاوت مراتب وعيها الثقافي، ومنازلها الاجتماعية، وتتقابل انتماءاتها العرقية، والعقائدية، والأيدولوجية، بعضها عربية والأخرى أعجمية، ومنها من ينتمي إلى الأزمان الحديثة والمعاصرة كالشباب حسني وحسين مروة، وفرج فودة. وناجي العلي. وجان جيتيه وأمل دنقل، وهنري ميللر، وشارلي شابلن. ومنها من يعود إلى العصور القديمة كأبي نواس.

وتنضاف إلى هذا الخليط من الشخصيات غير المتجانسة في المكان، وفي الزمان. وفي فعل الخلق أخرى متخيلة - وإن كانت تتوفر على إمكانات امتلاكها لمرجعيتها الواقعية - تعيش على هامش الحياة والمجتمع، ممثلة في 'شتل' و 'لحلح'، و 'زبيبطة'، و 'الروج'، و 'جلول'. وناجي ومجيد. نماذج تنهض علامات دالة على الانسحاق الاجتماعي الفاجع عندما يقهر الإنسان. وتدمر إرادته. فيفقد إنسانيته ليتساوى مع الحيوان. وهو ما أومى إليه الكاتب عندما لم يستثن في إهدائه الحيوانات كالكلاب، والقطط، والسلاحف، والعصافير. وهو بذلك - أي الكاتب / السارد - يدعو المسرود له إلى القبول بعجائية نصه الحكائي، والاقتناع به. وكأن العجيب من الوقائع ينتمي في الأصل إلى القانون الطبيعي المؤلف.

١ - سيرة النص مرجعية الكتابة:

إن فكرة الخلاص، ومصير الإنسان الفرد في هذا العالم المعقد المتشابك، التي تمثل السؤال المركزي للمتن الحكائي لهذه الرواية، نجد لها حضوراً مهماً في المذاهب الفكرية، والفلسفية الغربية. وفي عدد مهم من النصوص الروائية التي ظهرت في أوروبا في القرن العشرين، وفيام كاتب هذه الرواية باستلهاً عديد مقوماتها، وسماتها المفيدة: الفكرية منها والجمالية على حد سواء.

فالرواية تحمل علامات عديدة دالة على تأثر مؤلفها في صياغة عوالم متخيلها بالمدرسة السريالية في مختلف اتجاهاتها، وكتابات أعلامها: أندريه بريتون (André Breton) - لويس أراغون (Louis Aragon)، وبول إلوار (Paul Eluard).

تجسد رواية "وقائع المدينة الغريبة" عالماً كابوسياً بامتياز، يمثل التشاؤم الحالة المتمكنة من سكانه بحكم المصير الفاجع الذي يتهددهم، مما أفقد وجودهم المعنى بعد أن أيقنوا بانفلاق الأفق، واستحالة الخلاص.

في تمردهم الاجتماعي، وتحطيمهم أشكال الكتابة التقليدية بأن جاء أدبهم لا معقولا لكنه يتوفر على هدف معقول. وذلك فيما بين الحربين العالميتين. فالوقائع التي ينهض عليها المتن الحكائي الذي تولى السارد عرضه تأخذ طابعا لا معقولا. بدءا باستشراء هذا الوباء الغريب في كل أرجاء المدينة، وانتشار المراحلض في كل ناحية منها. فحدوث عدد من المظاهرات الغريبة التي يدعو بعضها إلى احترام الحقوق الطبيعية للثيران، وعدم إراقة لقاها في أنابيب. بينما يطالب بعضها الآخر - والذي قاداته المومسات - إلى المساواة بين كل نساء المدينة على أساس أن البغاء منتشر بين الأغلبية الساحقة منهن إلى قيام شيوخ الدين وأتباعهم بالكثير من الممارسات التي لا يقبلها العقل في محاولة منهم للقضاء على الوباء استنادا إلى منظورات فكرهم الغيبي:

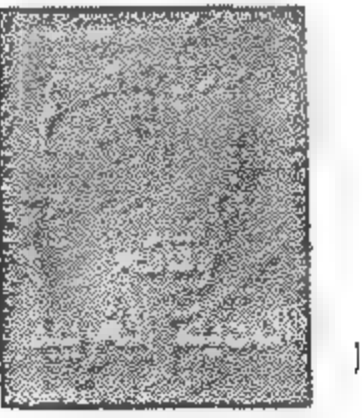
كما يبدو تأثر الكاتب بتيار الوعي في الكتابة الروائية بيتاً في نصه. وهو التيار الذي عقب الحرب الأولى، وظهر ممثلاً في جيمس جويس (James Joyce) وفرجينيا وولف (Virginia Wolf). بعد أن كان مهّد لهما أمثال مارسال بروس (Marcel Proust) ومورين كييركجورد (Morine Kierkegaard)، المؤمن بخلو العالم من المعنى. فأنساق الحكائي تخضع إلى التداعي، وتشغل على الحلم، والهديان، والاستيهام، والتذكر، وهي عناصر أسهمت مجتمعة في تشظية السرد إلى مقاطع تتداخل فيها الحكايات، والوقائع، والأزمنة. وترجع الرواية أصداً التأثير بمذهب اللامعقول في المسرح الغربي مثلما

تتجلى في أعمال صموئيل بيكيت (Samuel Becket) ويوجين يونسكو (Eugène Unesco) على سبيل المثال. ففكرة الكسح - وأغلب سكان هذه المدينة قد تحولوا بفعل الوباء إلى مقعدين - تبدو مستوحاة من بعض شخصيات صموئيل بيكيت المسرحية. مثل شخصية هام المقعد في مسرحية "لعبة النهاية"، وشخصية ريلي في مسرحية "الأيام السعيدة"، وكذلك مسرحية "الكراسي". ليوجين يونسكو، الذي يبدو تأثيره واضحاً في نظريته المتشائمة، والكابوسية للحياة التي يعبر عنها في قوله: "إنني أشعر بأن الحياة كابوس مؤلم. انظر حولك، تجد الحروب والناسي والكراهية والظلم والموت يتربص بنا من كل جانب" (٤)، وكذلك في نظريته العدمية للوجود، التي يصوغها في قوله: "إنني لا أجد أي معنى لأي شيء في الوجود وإذا سألتني. إذن فلماذا تكتب، فالجواب لأن محاولة فهم هذا اللامعنى. ولا أقول الانفصال عنه. هو الشيء الوحيد الذي يحمل أي معنى. إذ من خلالها نحاول أن نفهم معنى الوجود" (٥).

و تجسد رواية "وقائع المدينة الغريبة" عالماً كابوسياً بامتياز. يمثل التشاؤم الحالة المتمكنة من سكانه بحكم المصير الفاجع الذي يتهددهم، مما أفقد وجودهم المعنى بعد أن أيقنوا بانفلاق الأفق. واستحالة الخلاص. وهم بذلك شبيهون بأبطال الأديب فرانز كافكا (Franz Kafka)، في تمكن الوحدة منهم. والانتكسار والضياع في متاهات عقيمة لا متناهية. سواء في روايته "المسخ" (La metamorphose)، أو في سائر أعماله الروائية الأخرى. التي تعكس نظرة قاتمة للحياة، إذ تدركها مأساة كبرى، وللإنسان الذي تعتبره سجيناً فيها، يرثي عجزه إلى أن يموت ميتة الكلاب. فكل شخصيات الرواية المصابة أو المهتدة بالإصابة تشترك في وعيها العميق بفاجعة المصير المأساوي الذي يتهدد كياناتها في كل آن، ومن ثمة فإن إحساسها بعمق انعزالها عن بعضها البعض، وعن الحياة بصفة عامة، وأشكال ممارستها، بعد أن فقدت تلك الشخصيات القدرة على الفعل، والخلق، والحركة.

ويعمل كل هذا سيطرة إشكالية الخلاص هاجسا متمكناً من الجميع، وقضية مصير الإنسان الفرد في عالم معقد، قاس، على مناخات الرواية: فضاءات يسمها الاتفلاق، والضيق في





الأغلب، وشخصون يطبع الاختلال علاقاتها بذواتها، وبالعالم المحيط بها، ووقائع تلونها الغرابة إلى مدى الإلغاز. وهي علامات دالة على أن هذه الرواية ترشح بالفلسفة الوجودية - مرجعية أساسية من مرجعيات كتابتها كما تبلورت مبادئها، ومقوماتها في كتابات جان بول سارتر (Jean Paul Sartre) وألبير كامو (Albert Camus) وسيمون دي بوفوار (Si mon De Beauvoir) وغيرهم من أعلام الفكر الوجودي المعاصر.

فالإنسان - مثلما جسّدته معظم شخصيات الرواية - يعيش وسط كابوس دائم، ومتصل، ومرعب سببه العجز عن تحدي الموت لمن أصابه هذا الداء الغريب، والخوف من الإصابة للبقية من سكان المدينة. ممّا يعلل القلق المسيطر على الجميع. ومطاردة فكرة الخلاص لهم. ممّا حول وجودهم إلى عبث بعد أن فقد المعنى. وهنا يبدو التأثير بفلسفة ألبير كامو العنيفة جلياً. وهو الذي جعل من العبث المعنى الوحيد في وجود الإنسان، الذي اتسعت الهوة بين صبواته وبين شروط الوجود الذي يمارسه، وذلك في أعماله "أسطورة سيزيف" (١٩٤٠)، و"الغريب" (١٩٤٢) و"سوء تفاهلهم" (١٩٤٤) وغيرها من النصوص الروائية المنتمة إلى هذا الاتجاه العبثي في الفكر الوجودي. الذي يعثر أصحابه عن اللامعقول في شكل معقول، فالبحث في منزلة الإنسان، في عالم عبثي تفتقد فيه ومنه الحرية، والالتزام، والمسؤولية، وينعدم أفق الخلاص. وهو ما عبّرت عنه فلسفة جان بول سارتر الوجودية، وجسّدته مجمل أعماله الروائية، كـ"الذباب" (١٩٤٣)، و"الغثيان" (١٩٣٨)، و"سنّ الرشد" (١٩٤٣)، والمهلة، وغيرها من النصوص التي تلمس لها تأثيراً في المناخات والشخصيات التي ترسمها رواية وقائع المدينة الغربية.

فعالات القلق التي تسم أبطال روايات سارتر، وإحساسها بالوحدة، والعزلة، واكتشافها أن الحياة التي يعيشونها لا مبرر لها في غياب الحرية، والإرادة، والمسؤولية، هي ذاتها التي نجدها متمكنة من شخصيات نصر: "وقائع المدينة الغربية". فهي كلها قلقة للداء المستشري في المدينة. يملكها إحساس عميق بالوحدة والعزلة. خاصّة تلك التي أصيبت بالوباء، إذ تكتشف أن الحياة الجديدة التي تمارسها. خاوية من كلّ

الإنسان - مثلما جسّدته معظم شخصيات الرواية - يعيش وسط كابوس دائم، ومتصل، ومرعب سببه العجز عن تحدي الموت لمن أصابه هذا الداء الغريب، والخوف من الإصابة للبقية من سكان المدينة. ممّا يعلل القلق المسيطر على الجميع

معنى، ومن ثمّ فلا مبرر لها في غياب القدرة على الفعل، والخلق، وفي غياب المسؤولية. وجميعها صادرها الداء من جهة، والقمع السياسي من جهة ثانية. ممّا يعلل استشراء حالة الملل القاتل لدى الجميع، الناجمة عن فقدانهم الأمل. واستشعارهم القلق بشكل حادّ إلى درجة أن القلق يكاد يصبح إحدى شخصيات هذه الرواية. ويمثل التضامن إحدى وسائل درء القلق المتمكن من الجميع. كما أن السارد نذير الحلالي يلتقي مع عدد من أبطال روايات سارتر في العديد من الحالات، والصفات، والسلوكات. فهو يشترك وأنطوان روكنتان بطل رواية "الغثيان"، في حالة الملل التي يعاني منها نتيجة غياب هدف في حياته، واضح المعالم، كما يشترك مع ماتيو ديلا رو بطل رواية "سنّ الرشد"، في غياب الهدف المعين في حياته وفي قضائه سنوات طويلة في انتظار اللاشيء. إذ لا أمل يعيش من أجله. فكانت حياته فارغة دون معنى، وكيانه خاوياً بدون أفق، الشكل المفضل للحرية بالنسبة له هو أن يعيش مستقلاً دون أي قيود تشغله أو تحدّ من حريته. غير أنه يعي أخيراً ضرورة تخلصه من أنانيته، واختياره هدفاً لحياته. يضفي عليها المعنى. ويشكل مبرراً لوجوده. فكان تضامنه مع المنكوبين من سكان هذه المدينة الغربية، وهم في حالة فظيعة من المهانة، والقذارة، والبؤس، وحتى مع أولئك المهمشين الذين يعيشون على أطرافها، أمثال: شتل، وزمبيطة، والروج، وغيرهم. وهو التضامن ذاته الذي قام به ماتيو ديلا رو مع مجموعة من رفاقه الجنود الهاريين

بسبب شعوره بأنه يشترك معهم في المصير نفسه.

وهكذا تكشف سيرة رواية "وقائع المدينة الغربية"، عن انبثاقها على عدد من المرجعيات الغربية في مجالات الفكر، والفلسفة، والأدب، والمسرح: السريالية منها والوجودية، استوحى منها الكاتب عوالم متخيلة الروائي الفكرية والجمالية. وأعبا - في السياق ذاته - ما طرأ على فكر أعلام الغرب من تطوّر في النظرة إلى الإنسان، وعلاقته بمختلف أبنية العالم المعاصر المحيط به (٦)، الذي تركّز عليه الرواية بكشفها ما أصابه من أشكال تهافت، جعلت منزلة إنسان العصر متهاففة هي الأخرى. بسبب سيادة القيم النفعية، وتضخم أشكال القمع الذي تمارسه عليه السلطة.

٢- أزمة الإنسان المعاصر في ضوء تهافت الوجود:

تصور الرواية - في كلّ النماذج البشرية التي تعرضها - أن الإنسان المعاصر في أزمة تتخذ أكثر من صورة، سببها العالم المحيط به، وأسهم في تعقيدها، فكان للوقائع المعيشة أو المعاشية أثرها في إلحاق التشويه به جسداً، وروحاً، وتدمير كيانه الفاعل. وجعله خاوياً فاقداً للمعنى بفقدانه للدور في ممارسته لتجربة الوجود. فهو إنسان محاصر بالداء الغريب الذي يستشري في كلّ أرجاء المدينة. وبأشكال القمع السياسي الذي تمارسه السلطة عليه، وبالواقع الاجتماعي المتدهور، وقد تداعى الأصيل من قيمه، فيقف من كلّ أنواع الحصار هذه موقف العاجز. وقد أعاقه الداء على الحركة، والقمع على الحرية، والواقع المتهاافت على الكرامة. فلا هو قادر على تجاوز الداء الغريب بفهمه. ومن ثمّ إيجاد طرائق الوقاية منه والعلاج. ممّا فرض عليه قيوداً جعلته ينبت في الأرض. وحواجز حالت دون أن يمارس حقوقه، وواجباته في الحياة بشكل طبيعي. بل تحول إلى موضوع فرجة يثير الفضول، ويبعث على السخرية. ولا هو قادر على تحدي قمع السلطة واتخاذ موقف المعارضة، والمواجهة منها، تطلعاً لأفق سياسي يعيد للفرد مقومات الكيان الإنساني من حرية وكرامة وإنسانية، ممّا أوجب عليه الصمت، والطاعة، وحكم عليه بالمدلة، والدونية. ثمّ إنه غير قادر على أن يحقق لنفسه منزلة اجتماعية تضمن له أسباب الحياة الكريمة. وكلها

علامات دالة على أشكال الحصار المحكم للإنسان المعاصر. السؤال المركزي لمن هذه الرواية الحكائي- التي حولت وجوده إلى سجن/ وجحيم، وطبعت أشكال ممارسته له بالشذوذ. وهو ما يفصح عنه صالح العوادجي أول ضحايا هذا الداء الغريب في قوله: "لقد كرهت حياتي. وصرت أفكر في أشياء شنيعة" (٧).

فالتطرق مسدودة أمام هذا الإنسان، والأبواب موصدة دونه. والأرض تنزف دما، وتصدر أصوات ألم. وقد نبتت فيها سيقان البشر. و الظلم يعم. والناس يسكرون على غير هدى، خشية من بطش الوياء بهم أو قمع السلطة لهم. في مدينة مشوهة، وقبيحة تصدر من كل أرجائها روائح لا تطاق بعد أن انتشر الوياء بشكل مدمر: المراحيض ترشح، والقنوات القديمة، والحلاقيم الموضوعة في طريق المازة وعلى وجه السرعة، يتسرب منها البول والغائط.. وعلب الصفيح الطافحة بالبراز، تفرغ لف البيوت، وفي صناديق القمامة المكشوفة. وبين أشجار الساحات والحدائق (٨).. وهو ما يعزل وضاعة المنزل التي آل إليها مصير الإنسان مع نهاية القرن العشرين. وقبح الصورة المشوهة التي تعكس حقارة وضعه المتهاافت، ويعبر عنها سارد الرواية نذير الحالم في قوله: "هالني أن أرى الإنسان. الإنسان ذلك القرد الأملط. ذلك الطاغية المرابي، المتعجرف، النهاب، السافل، الانتهازي، المبدع الخلاق، المدهش، وقد استحال إلى خرقة، خرقة ملوثة بالبراز، ملقاة حذو مرحاض" (٩).

وداخل عالم القبح والدمار والتلاشي تصور الرواية ضياع الفرد المعاصر. واحتداد اغترابه، وعزلته في زخم مجتمع تتصارع فيه الأهواء، وتتصادم الرغبات، وتقطع صلة الرحم، وتتماسر الحياة والموت، ووقوفه حائرا مضطربا، وقد أشكلت عليه الأمور. واختلط لديه الحلم بالواقع. ويدفعه كل ذلك إلى البحث عن خلاصه من كل القيود التي تحاصره، والضعف التي تؤزمه، غير أنه يكتشف بأن كل العالم: القوانين الطبيعية، النظم السياسية، الطبقات العليا في المجتمع. قد تواطأت ضده بغية إفناؤه في النهاية إما بفعل الداء أو بفعل القمع أو بفعل الاستغلال لطاقاته، واستنزافها. وتهميش وجوده. فيسلم بالمعجز دليلا وحيدا على وجوده، وبالخوف حالة متمكنة منه، ودالة عليه.

ما دام لا يمتلك القدرة على رسم طريق خلاصه، ولا حتى الإسهام في صنعه، بسبب أن هذا العالم المتشابك المعقد هو الذي يقوم بهذه المهمة وحده، وهو الذي يشكل بمفرده لحظة الفاجعة والمأساة التي تمثل مصير الإنسان. فيستحيل الوجود إلى خواء في هذا العالم الذي تبدو فيه العناصر والأشياء والناس في غير حالتها الطبيعية. وتسود الفوضى كل أرجائه. ويغيم عليه جو كابوسي تعيش فيه الشخصيات على مستوى الواقع، إنه مجتمع الصخب الذي تتلاقى فيه المتناقضات لتتصادم، وتولد واقعا جديدا. ينتمي إلى اللامعقول وإن كان ينطلق من مرجعية معقولة. وقد عبرت عنه الرواية من خلال بعض الوقائع الغريبة التي جدت بهذه المدينة. والمعبرة عن معارضتها لما آل إليه الوجود المعاصر من أشكال تهافت ما فتئت تتراكم. وتتضخم لتشمل كل مجالات الحياة، كتظاهر المومسات للمطالبة بالمساواة مع أغلب نساء المدينة اللاتي يمارسن البغاء. بإلقاء الأدوات المفروضة على أجورهن. ومعاملتهن كنساء شريفات. وإلقاء كلمات ذات شحنة سلبية تشير إلى مهنتهن، كالبغي، والمومس، والفاجرة. وتغييرها بأخرى كباتعة لذة أو عاملة في قطاع الجنس (١٠). وكذلك تظاهر نفر من الأشخاص مع قطع من الثيران، والبقرات. أمام وزارة الثقافة وكرة القدم للمطالبة بالتوقف عن استخدام لقاح الثيران في التجارب المخبرية. بسبب ما لحقها من اختلال في حياتها الجنسية. والعاطفية. مما أدى إلى إصابتها

داخل عالم القبح والدمار والتلاشي تصور الرواية ضياع الفرد المعاصر، واحتداد اغترابه، وعزلته في زخم مجتمع تتصارع فيه الأهواء، وتتصادم الرغبات، وتقطع صلة الرحم، وتتماسر الحياة والموت

والبقرات بالكآبة وبأمراض لا عهد لنا بها كالجنون (١١).

والواقع، إن هذه المظاهر السائدة من الفوضى الاجتماعية، التي تتخذ أشكالا غريبة، وشاذة على صعيد الممارسة، أسهم في تناميها واحتدادها تهافت الواقع السياسي.

فقد شهدت هذه المدينة الغريبة وقائع انقلاب دموي قامت به الجبهة الدينية على نظام الحكم القائم، واستولت بواسطته على السلطة، بدعوى أن الفساد قد عم البلاد، وأن دولة الكفر قد دحرت لتحل محلها دولة الشريعة والإيمان (١٢). وهي تبشر أهالي المدينة باقتراب زوال محنتهم التي تعدها نقمة من الله أنزلها عليهم، وتتوعد من سمّتهم بالفجرة بأعواد المشائق. وبناء على ذلك، قام حكام الجبهة من الشيوخ باستصدار سلسلة رهيبة من المنوعات، وبممارسة أشكال فظيعة من القمع على الأهالي تجاوزت مصادرة حرياتهم الشخصية إلى انتهاك حرمت بيوتهم. واختراق حميمية أجسادهم. فقد منع بيع المرايا وحملها، وكذلك آلات التصوير. وتم اقتلاع البارابولات من فوق المنازل، والعمارات، وبيوت بعض المصابين، بدعوى إشاعتها الفجور. والدعارة بين الناس، وتشويهها صورة المدينة، وقطعت كل وسائل الاتصال للحيلولة دون الاتصال بنساء المتعة، وتم إلقاء القبض على الوسطاء الذين دأبوا على تنظيم لقاءات جنسية بين المومسات السرييات والعاجزين من العزاب أو ممن تخلت عنهم خيلاتهم أو زوجاتهم (١٣). وتمت مصادرة كل الخمر التي تحويها حانات المدينة، ومطاعمها، ونواديها الليلية، وإراققتها في الوديان، والقنوات، والبالوعات، فأغلقت الحانات نقاط بيع الخمر في السوق السوداء، وشتمت أبواب المباحي، وجمعت المومسات في قسم خاص بسجن النساء. في انتظار النظر في مصيرهن.. وأخلت الكازينوهات، والكبريات، وأغلقت قاعات الرقص ومنعت الرحلات الجماعية المختلطة، وأزيلت التماثيل، والأنصاب، وأوصدت أبواب مدرسة الفنون الجميلة أمام طلابها، وتعطلت الدروس بالمدارس والمعاهد الثانوية، ريثما تتم إعادة توزيع التلاميذ على المؤسسات التعليمية حسب الجنس وجمد نشاط دور السينما والمسرح، وبدأت حملة لا مثيل لها لجمع المجلات، والكتب، والصحف التي تنشر الإلحاد والفساد





حسب قول البيانات الرسمية. وأعلن عن إجبارية ارتداء الحجاب على كل النساء، مع التهديد بالجلد وتطبيق الحدود في حال عدم الامتثال.

وانتهى الأمر بهم في آخر المطاف إلى منع ارتياد الشواطئ، وإغلاقها في وجه المصطافين. ريثما يتم تقسيم السواحل، حسب المناطق، إلى شواطئ للنساء وأخرى للرجال (١٤).

ثم، وكان هذه المدينة لم يكنها الدمار الذي ألحقه الوباء الغريب بكل أرجائها، والأذى الذي ألحقه بأغلب ساكنيها، فعمد رجال هذه السلطة الدينية إلى الإتياء على ما بقي سليماً فيها من معمار وبشر تحولوا إلى هياكل فارغة، جوفاء الكيانات، في حملات تفتيش وبحث عن "الربط المعقودة لأهل المدينة، والكشف عن العكوسات" (١٥). وهي الأسباب التي يرجع إليها الشيوخ والعلماء انتشار هذا الوباء الغريب، كقصاص إلهي لتفشي الفجور، والكفر في ممارسات السكان للحياة، فحضرت أركان البيوت، ونبتوا تحت الجذور البارزة للأشجار المسنة. وأضيئت الآبار. فتدلى المتطوعون بالحبال.

وفتشت البيوت المهجورة، والمساجد، والقبور المفتوحة، والعظام المرمية في مكان يثير الشبهة والريبة.. (١٦). وانتهكت حرمة البيوت الأهلة. فتم العبث بمحتوياتها، واخترقت حميمية الأجساد التي كشفت للبحث عن علامة شيطانية أو رسم من عمل المشعوذين... (١٧). وهكذا يتحول القمع، ممارسة سائدة في هذه المدينة، إلى شخصية فاعلة في السرد، فضاءات تماثل السجون. وأحداث تجسد القهر في شتى صورته، وشخصيات أصبحت - وهي المقموعة - تمارس القمع على بعضها البعض. بعد أن تحولت إلى عيون للسلطة الجديدة وأعوان، "فصار مهمهم الوحيد، هو الوشاية بالزنا والعشاق والتضييق على تاركي الصلاة والتتصت من خلف النوافذ والأبواب، لرصد أصوات إذاعة أو قناة أجنبية والخوض في مسائل الطيب والكحل، وما يحل من ذلك وما يحرم من ذلك.. (١٨).

ولم يسلم الواقع الديني - هو الآخر - من التهافت، فقد انتشرت البدع في كل مجالات العمل، وشاعت الفتاوى التي تبيح قتل الأقارب، والإخوة إن هم جاہروا بعمداتهم للدين. وتفتشت التأويلات ذات الطابع الخرافي، في

تعليل أسباب الوباء وسبل علاجه. فقد أجمع علماء الدين أن المدينة مسكونة وقد عقد لها. ولا مناص من فك السحر وكشف الطلاس (١٩). وهو ما بادرت أجهزة الدولة إلى القيام به، بتنظيمها لأسبوع الكرامات والأعيان في مواجهة أعداء الشيطان. بتفتيش البيوت وساكنيها بحثاً عن القابعة، وبالكى بالنار للمصابين على العراقيب والركب وعلى أمشاط الأقدام وخلف الرقبة (٢٠). والأمر بحلق الرؤوس. والتطهر استعداداً لصلاة الجمعة، وبإقامة حضرة صاخبة للجميع أحييتها فرق السلامية والإنشاد الصوفي في مقام سيدي الرحماني. وينتهي هذا المهرجان بانفراس الجميع في أرض المسجد، وهم يؤذون صلاة الجمعة ما عدا الأطفال والبنات... حيث فشلت كل جهودهم في درء الداء عن المدينة، بل إنهم أصيبوا به في النهاية شأنهم في ذلك شأن أغلب الأهالي. مما يبرهن على انتهاء فكرهم الخرافي في تأويل العقيدة الدينية إلى نفق. وأشكال تطرفهم الديني إلى مأزق. وهم الذين كانوا يخططون لتقسيم المدينة إلى قسمين: أحدهما للنساء، والآخر للرجال. أملاً في تطهيرها من الرجس. وقطعاً لدابر الفساد فيها. ويبدو نقد الكاتب الساخر لهذه المنظورات الساذجة، والمتوارثة للدين جلياً في مواقع سرده الحكائي.

وقد أكمل الكاتب هذا المشهد السلبي والقاتم لمظاهر تهافت الوجود المعاصر. وتضخم أزمة إنسانه، بتعرية الواقع الثقافي، وما أصابه من أشكال تدهور جعلت الإحباط إلى حد اليأس يمثل حالة متمكنة من المبدعين في مختلف المجالات. وصفة دالة عليهم، في زمن

تؤكد جميع تلك الوقائع "أن الفن الأصلي ينقرض في هذا المجتمع الرأسمالي، وتتلاشى معالمه أمام تطور المنتجات الصناعية. بسبب غلبة الآلة. وقضائها على روح الابتكار الفردية". وهو الموقف الذي عبر عنه الكاتب إزاء النظرة المزرية للثقافة ورجالها

تعمشت فيه الثقافة والمثقفون مقابل سيادة القيم النفعية ذات الطابع الرأسمالي، وتحكمها في البلاد والعباد وجوداً ومصيراً. وقد عبّر عن تهافت ثقافة العصر من خلال أكثر من واقعة أولها وأكثرها مأساوية، حادثة الانتحار الجماعي. التي أقدم عليها عدد من الأدباء، والفنانين، والفلاسفة في ساحة المدينة ليلاً، كموقف احتجاج على تهمة شتمهم في مجتمع تحكمه القيم النفعية، مما جعلهم عاجزين عن التأقلم مع روح العصر الجديد، بعد أن تراجع الإقبال على ما ينتجونه من إبداعات فكرية. وأدبية وفنية بشكل مذهل. فكانت طقطقة الأشياء المحترقة تتواشج مع أصوات صرخات مكتومة. مكبرة. ومزججة أرواح تذوي في موج من النار (٢١).

أما الحادثة الثانية الدالة على ما أصاب الواقع الثقافي المعاصر من تدهور. فتتمثل في تعمّد سلطات المدينة اقتلاع تمثال الشاعر في ساحة الشعراء وتعويضه بأخر عملاق لرجل حديدي مرتفع. تتكون أجزاؤه من كل ما يشير إلى التقدم الصناعي والتكنولوجي (٢٢). مما يمثل علامة دالة على انتهاء زمن الشعر في عصر المادة، والإنسان الآلي، وتكرس النظام الرأسمالي والعولمة، وقد توالى تدشين مثل هذا النوع من التماثيل العجيبة، فضلاً عما كان يقام من معارض فنية تسمها الغرابة.

وأخيراً يشكل تبوّل أحد المصابين على الواجهة الخلفية لدار الثقافة، الظاهرة الثالثة الدالة على تدني منزلة الثقافة في الواقع المعاصر.

وتؤكد جميع تلك الوقائع "أن الفن الأصلي ينقرض في هذا المجتمع الرأسمالي، وتتلاشى معالمه أمام تطور المنتجات الصناعية، بسبب غلبة الآلة، وقضائها على روح الابتكار الفردية" (٢٣). وهو الموقف الذي عبّر عنه الكاتب إزاء النظرة المزرية للثقافة ورجالها في عصره، في واقع فقد منطلق المعقول ليكتسب آخر لا معقولا، تفنن الكاتب في نحت معالمه، بتحويل صور التشويه، ومظاهر القبح، وآثار الدمار التي لحقت بالإنسان المعاصر، والمكان على حد سواء إلى قيم جمالية، تمثل علامات دالة على افتتان الكاتب بمذهب اللامعقول.

٣- فتنة اللامعقول. جماليات الكتابة، إن اتجاه الغرب إلى اللامعقول في

أدابه وفنونه، كان انعكاساً لحياة فقدت معقوليتها وسادها الجنون (٢٤)، ذلك أن المجتمعات الغربية من "فرط استخدامها للعقل، وممارستها لمنطقه، قد أحست بالضيق في رتبة العقل وتنظيم المنطق. أخذت تتلمس للتعبير عن أفكارها الأدبية والفنية طريقاً مختلفاً تجد فيه متفهماً لسأمها من المعقول. فكان من ذلك اتجاهها إلى اللامعقول (٢٥) ولا نغفل الإشارة إلى جانب ذلك - إلى ما تسبب فيه النظام الرأسمالي السائد في أوروبا من عزلة للفرد، وما كان للحروب التي شهدتها في القرن العشرين - من آثار سلبية جعلت إيمان الفرد بالقيم الأصلية يرتبك وتعكس رواية: "وقائع المدينة الغربية" إدراك كاتبها مدى ما يتوفر عليه مذهب اللامعقول في الإبداع من سحر يفتن. وبناء على ذلك، قام بتحويل إشكاليات الإنسان المعاصر من النصف الثاني من القرن العشرين من أسئلة واقعية إلى أخرى ذهنية، تختبر الواقع لترقى إلى اللاواقع. وتتخطى المعقول إلى اللامعقول، حيث تسود سلطة العقل، ويغلب التجريد، ويستغل الخيال بكثافة في تشكيل عوالم العجيب والغريب، وذلك باعتبار ما يتوفر عليه الخيال من قدرة "انتزاع الإنسان من سجون الكينونة وبرائن الواقع المتردي، بما يملكه من طاقة هائلة في جوهره (٢٦).

فقد أصبح الإنسان العادي في نظر كاتب هذه الرواية ومثلما تجسّمه مجمل شخصياتها، وما تعيشه أو تعايشه من تجارب الوجود التي تسودها فوضى المنطق، "هو الذي يعيش في عالم غير عادي، وبدلاً من أن يكون تجاوز الواقع انعكاساً لرؤيا إنسان شاذ لعالم سوي، أصبح اللامعقول انعكاساً للعالم الشاذ في رؤيا الإنسان العادي في حضارتها، وبعد أن كانت التمرد على اللامعقول نابعاً من ذات إنسانية مريضة أصبح اللامعقول واقعاً خارج الإنسان... (٢٧). فكانت هذه الرواية يبدو تأثيراً على معقولية الحياة المعاصرة، التي تحولت إلى ظاهرة عجائبية، بعد أن فقدت أشكال ممارستها منطقها العادي/ الطبيعي. وهو ما يعلل تعجب شخصيات الرواية مما يحدث في مدينتها من وقائع غريبة عمقت اختلال علاقاتها بذواتها، والعالم المحيط بها، مما جعل رؤاها أقرب إلى الهذيان نتيجة اضطراب قواعد المنظور أمامها، فضلاً عن إسهام

يجسد الكاتب في روايته عوالم اللامعقول التي تسم الوجود المعاصر للفرد مع موفى القرن العشرين بطريقة معقولة لا تفرق في التجريد إلى حدود التعتيم. وهو ما تؤكد مواقف المتعاطفة إزاء هذا الإنسان المعاصر

ظروفها في تشكيل تلك الرؤى القائمة إلى حد الإحباط، كان تدعو إلى ممارسة حقها في الانتحار بدل الحياة. فقد اختلطت على الشخصيات الحقيقة بالوهم، الوجود بالعدم، الواقع بالحلم بعد أن أدركت وجودها في عالم تداخلت فيه كل تلك الثنائيات وأصبح يزخر بالمتناقضات التي أنتجت الكثير من مظاهر الشذوذ عن القاعدة. ونجد الكاتب يلقي بعبء هذا الشذوذ على العالم الذي تعيش فيه شخصياته، والتي تبقى مهمتها الأساسية أن تدرك هذا الشذوذ وتفضحه (٢٨).

وتعرض الرواية زخماً من أشكال الشذوذ عن المنطق الطبيعي للأشياء. شملت مختلف مجالات الحياة: السياسية، والدينية، والثقافية، والاجتماعية. وهي تؤكد عمق التهافت الذي لحق الوجود المعاصر للفرد على جميع الأصعدة، وأربك إيمانه بكل القيم في عالم لا قيمي. اختلت فيه معادلة المعقول واللامعقول. فكراً وممارسة، مما جعل الكاتب "لا يعطي الأولوية للعالم الواقعي الذي يقع تحت نظر جميع الناس، وإنما يكون شغله البحث عن العالم غير المنظور الذي يكون فيه نفوضى الوعي وضعها (٢٩) وهذا ما أكدته جملة من الوقائع العجيبة / الغريبة، التي تمثل أبرزها في انغراس أغلبية سكان المدينة في الأرض. واقتعادهم المراحض واستقبالهم - وهم في هذه الحالة الأقارب والأصدقاء، وكذلك في انغلاق أبواب المتاجر، والسيارات، والإدارات، والوزارات، والبنوك، ومراكز الشرطة، وغيرها من المقرات الحكومية، واستعصائها على

الفتح إلا بالخلع، وأخيراً في مشاهدة قوائم العديد من المنازل المتروكة، وعشرات الشقق الخالية مضاعفة، مما يبعث على الدهشة والتساؤل. وهي الوقائع العجيبة التي يأخذ بعضها شكل الأسطورة، من خلال حكاية عروس البحر التي نادت على الطفل من الشاطئ القريب من البيت المهجور. وحين لمست قدماء الماء، صار كهلاً وكلما اقترب من العروس ابتعدت وغاصت في اللجة... (٣٠).

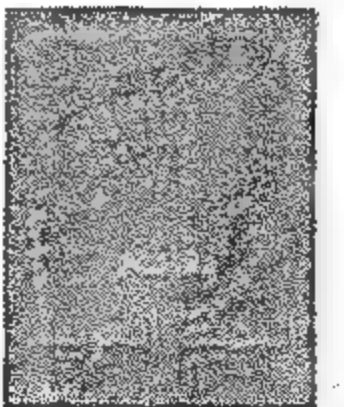
ولا يجب أن يفهم من كل هذا، أن الكاتب بصدد "إضفاء طابع مثالي على واقع مزر أو السمو بأوضاع متدنية. على العكس من ذلك إنه بصدد نوع من تفريغ الواقع من كثافته المادية، حتى يمكن أن يطابق في شفافيته عالم الرغبة، وطموحات المكبوتة. لا شك أن الواقع يظل هنا الأساس. ولكنه واقع مردود إلى حده الأدنى، وإلى ركيزته الأساسية التي تجعل منه النموذج الأمثل للبؤس الإنساني (٣١) ومن ثم يصبح هذا الواقع الذي تحول إلى لا واقع في الرواية يطبعه اللامعقول "قيمة جمالية تؤثر في النفس وتدفعها إلى التعجب والتأويل (٣٢).

وهكذا يجسد الكاتب في روايته عوالم اللامعقول التي تسم الوجود المعاصر للفرد مع موفى القرن العشرين بطريقة معقولة لا تفرق في التجريد إلى حدود التعتيم. وهو ما تؤكد مواقف المتعاطفة إزاء هذا الإنسان المعاصر، التي بثها في أكثر من موقع في الرواية، ومقطع، كقوله: "ما يؤلني أكثر، هو أنني أغبط هؤلاء القادرين على الضحك أمام ما يحيل على الموت، فأختبئ بين إيماني بأنه لا شيء، في الوجود يستحق أن نحزن من أجله وبين تعاطفي مع الإنسان في عزله أمام مصيره المأساوي (٣٣).

وقد صاغ الكاتب روايته في أسلوب فني يقترب من أسلوب كل من فرانز كافكا وجان بول سارتر، من خلال حرصه على تصوير الجو غير الواقعي بطريقة تبدو، وكأنها واقعية للغاية. وهذا أشبه بما يحدث في الكابوس حيث يعيش الفرد أحداثاً مفزعة يتداخل فيها الحلم بالواقع ويستعين الكاتب في تصويره لهذا الجو الكابوسي بالصورة، والكلمة، واللون، والضوء، والنغم، والصوت، والرائحة في محاولة لرسم صورة تجريدية تعبّر عن نفسية مأزومة، قلقة، حائرة، لا ترى الأشياء في تناسقها

وقائع المدينة الغربية





وانتظامها، وإنما تراها متنافرة، متطاحنة، وتتابع هذه الصورة في تلاحق عجيب (٣٤).

ويتولد عن كلّ هذا "تبخر الطابع الواقعي للأشياء بفعل سحر الكلمات، يبلغ غايته القصوى في لغة الكاتب الشعرية. فالكلمة لدى هذا الكاتب تكتسب قوة تعبيرية فذة، تتيح له تجاوز تناقضات الواقع، ومشاكله المعقدة إلى عالم خيالي تتطابق فيه الكلمة مع جوهر الأشياء (٣٥).

ختاماً، تعكس رواية "وقائع المدينة الغريبة"، شواغل المثقف المأزوم بما آل إليه مصير الإنسان- مع نهاية القرن العشرين- من تهافت شمل كيانه، ومختلف أشكال ممارسته للوجود، التي أضحت شاذة وغريبة، حتى الحميمي منها، ممّا يعلّل ورود معظم الشخصيات شاذة، على حافة الجنون أو اللاشعور، في عالم يطبع اللامعقول كلّ مجالاته، بعد أن تعمق تشيؤ الفرد، وتحول كيانه إلى خواء بفعل ما يمارس عليه من

تعكس رواية "الرواية شواغل المثقف المأزوم بما آل إليه مصير الإنسان- مع نهاية القرن العشرين- من تهافت شمل كيانه. ومختلف أشكال ممارسته للوجود، التي أضحت شاذة وغريبة. حتى الحميمي منها

أشكال قهر، وقمع، واستلاب، وهي تؤكد أنّ كلّ الوسائل التي أسهمت- ولا تزال- في تدمير إرادة الإنسان في المجتمعات المعاصرة، وما نجم عنها من تمكّن حالات العجز، والإحباط منه. لا يمكنها أن تنال من القدرة على الخلق، وتقديم شيء يقرأ للآخرين، حتى وإن كان يحمل رؤى سلبية

إزاء القدرة على تفسير العالم ومن ثمّ تحسين منزلة الإنسان المعاصر.

وتعلّل قوضى الوجود المعاصر في شتى صورها وتجلياتها الفوضى السردية التي وسمت هذه الرواية، بحكم أنّ فكرة عبثية العالم، التي شكّلت أحد منطلقاتها الفكرية، انتهت إلى الشكل العبثي الملائم لها، من خلال وضع كاتبها العالم المعقول في إطار لا معقول، حيث يصبح "وجه العدم المروع" (٣٦)، هو الجمال المنشود، ومن ثمّ تتحول صور التشويه التي لحقت بالوجود، والإنسان على حدّ سواء إلى علامات لا تدلّ على القبح بقدر ما تشير إلى ذلك الجمال.

وهكذا تتوازي في هذه الرواية الثورة على التقاليد العفنة في المجتمعات المعاصرة، وما يصحبها من ممارسات متهافنة مع الثورة على الأشكال المتقدمة في الكتابة السردية، فالدعوة إلى تحطيم الأولى تستدعي تدمير الثانية.

* كاتب وأكاديمي تونسي

المواضيع

- (١) عبد الجبار العشي: وقائع المدينة الغريبة، تونس، ٢٠٠٠.
- (٢) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٤، ص ٣٥. يعتبر هيفل أنّ النرول إلى وصف الجزئيات الدقيقة في الحياة، وما تنقله الحواس لنا من جماليات يعتبر في ذاته قبحاً يجب الابتعاد عنه وأنّ نسج الجمال يتمثل في الروح والجوهر.
- (٣) عبد الجبار العشي: وقائع المدينة الغريبة، ص ٦.
- (٤) أخذنا القول من كتاب: اللامعقول في الأدب المعاصر، ليوسف الشاروني، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٩، ص ١٦.
- (٥) المرجع نفسه: ص ١٧.
- (٦) يتجلى التطور الذي طرأ على فكر بعض أعلام الفلسفة الوجودية كآلبيير كامو وجان بول سارتر- على سبيل المثال، في كون الأول لم يبق داعياً إلى عبثية الوجود بل إلى موقف إيجابي من الوجود من خلال دعوته الإنسان إلى الثورة على مصيره المؤلم في هذا العالم، معارضة للامبالاة العالم به. يقول: لقد قرّرت أن أقف إلى جانب الضحايا، في كلّ مناسبة كي أحد من الخسائر، انظر: البيريس: الاتجاهات الأدبية في القرن

- العشرين. ترجمة جورج طرابيشي، ١٩٨٥، ص ٨٦.
- أمّا تطوّر جان بول سارتر نحو الإيجابية في فلسفته، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية. فيتمثل في إعلانه أنّ الإنسان يظلم نفسه، وأنّه لكي يعيش في هذا العالم يعمق، يجب أن يقاوم الظلم، ويقضي على الكثير من الأسباب التي تشوّء الحياة الإنسانية.
- (٧) عبد الجبار العشي: وقائع المدينة الغريبة، ... ص ٧٢.
- (٨) الرواية: ص ١٥٥-١٥٤.
- (٩) الرواية: ص ٥٣.
- (١٠) الرواية: ص ٩٦.
- (١١) الرواية: ص ١٠٠.
- (١٢) الرواية: ص ١٢٦.
- (١٣) الرواية: ص ١٥٥.
- (١٤) الرواية: ص ١٤٤-١٤٥.
- (١٥) الرواية: ص ١٧٥.
- (١٦) الرواية: ص ١٧٦.
- (١٧) الرواية: ص ١٧٥.
- (١٨) الرواية: ص ١٩٦.
- (١٩) الرواية: ص ١٧٢.
- (٢٠) الرواية: ص ١٩١.
- (٢١) الرواية: ص ٢١.
- (٢٢) الرواية: ص ٩٢.
- (٢٣) Jean Paul Sartre : Saint Genet Comédien le martyr, Paris Ed.Gallimard 1952, p 341.

- (٢٤) يوسف الشاروني: اللامعقول في الأدب المعاصر، القاهرة، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩، ص ٨٤.
- (٢٥) المرجع نفسه: ص ٨٤، ولزيد التوسع: انظر ديفاد زكريا: اللامعقول وحياتنا المعاصرة، مجلة الثقافة: القاهرة، العدد ٤٩، ٢٣ يولييه ١٩٦٤.
- (٢٦) محمد علي كردي: سارتر وجينيه، مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني عشر، يوليو-أغسطس، سبتمبر ١٩٨١، ص ٣٩.
- (٢٧) يوسف الشاروني: اللامعقول في الأدب المعاصر، سبق ذكره، ص ١٩.
- (٢٨) المرجع نفسه: ص ٢٠.
- (٢٩) المرجع نفسه.
- (٣٠) عبد الجبار العشي: وقائع المدينة الغريبة، ص ١٢٩-١٤٠.
- (٣١) محمد علي كردي: سارتر وجينيه ... سبق ذكره ص ٤٠.
- (٣٢) Jean Paul Sartre : Saint Genet : Co-médien le martyr, pp 365-371.
- (٣٣) عبد الجبار العشي: وقائع المدينة الغريبة، ص ١٠٩.
- (٣٤) محمد علي كردي: سارتر وجينيه، سبق ذكره ص ٤٠.
- (٣٥) المرجع نفسه ... ص ٤٠.
- (٣٦) Jean Paul Sartre : Saint Genet : Co-médien le martyr, pp 351.

دكتاتورية النقد

إلى أي حد يستطيع ناقد - ضليع أو هاوٍ - أن يقرر أو يفرض رؤيته على فضاء النص وشخصه وأدوارهم؟ أي أن يتماهى مع الكاتب أو يحتل دوره ليفرض شروط تغيير النص على القارئ العادي قبل التعامل معه؟

يعني مفهوم القراءة النقدية لأي إبداع اكتشاف وإنتاج معرفة حوله، وبذلك لا تقل القراءة النقدية أهمية عن النص المقروء ذاته، فالكتابة نصوص مفتوحة قابلة لمستويات متعددة من القراءة والفهم العميق، والتركيز على المظهر اللفظي والتركيب والدلالي، أي اشتراط أن يكون الناقد "فناناً" على رأي ياكبسون، ومزوداً بعلم النقد وفنونه، وأن يتعامل مع النص بوصفه إبداعاً له تفرد وخصوصيته، واكتشاف جماليات لغته ومعرفة فضاءاته وتجديده.

نحن أمام عصر نقد جديد، وفي الحقب الحديثة يشتد الخلط في عدم وضوح الرؤية والحدود بين الناقد والنص، وهي إشكالية تبرز في الندوات وصفحات الجرائد والدوريات حين يختلط الأمر بين الدراسات الجادة والقراءات العادية دون فصل بينهما.

لا يستطيع الناقد أن يحدد ما يكتبه المبدع فضاء وفكراً، أو مساحة التجريب وكيفية، فليس هذا من شروط النقد أو أدواته، ولا أن يحكم بأيديولوجيته وبيئته عن إبراز الجوانب الفنية حتى لو خالف الفكر المطروح قناعاته السياسية أو العقائدية، ولكن كثيراً ما نقرأ محاولة الناقد إسقاط قناعاته وفكره الأيديولوجي الخاص وسحبه على النص. كما لا يحق للنقد بأن يطالب بحذف فصول أو مصادرة حق التجريب لمبدع ما، بل عليه التقاط خطوطه والارتقاء إلى المحاولة وفهمها وكشفها، فمهمته الاستنباط لا تشكيل النص.

مؤسف أن يفاضل ناقد بين إنتاج سابق وحالي لكاتب ما ويجاهر بحكمه "بأفضل وأحسن" رغم إعجابه الشخصي به، فهو يعني أن الكاتب توقف عند ذلك النص وفشل في تجاوزه، فكل نص له جمالياته وقوته وأفكاره، وحكم نقدي كهذا يعني انطباعية متسعة لا تليق بالنقد ولا تندرج في بابه، وأفضل التفضيل لا تتناسب وشروط الإبداع، فهو تفصيل "بدلات" نقدية تقليدية، لا تخدم النص ولا تضيء زواياه أمام الدارسين أو حتى القارئ العادي.

والمؤسف هو جرأة بعض من يتعاملون بالنقد في التصدي للحديث عن نص ما مع المجاهرة بأنهم لم يقرأوه بعد، ولكن باعتمادهم على ما يدور في الندوات أو من خلال مراجعات نقدية، ويتمثل هذا الحال في الجامعات حين يقتبس الدارسون وطلاب العلم دراسات غير موضوعية حول النص أو تعاملت معه بمنطقها وحكمها الخاص لا

ليلى الأطرش *

بالنظريات النقدية والحيادية التامة في فصل النص عن صاحبه أو نظرية "موت المؤلف". وقد يكون من الجور عدم الإشارة إلى الدراسات الجادة والموضوعية لنقاد عرب، ولكن أصواتهم كثيراً ما تضيع في جرأة وكثرة القارئ عن غير علم، أو المتحيزين والمزمرين في شلل الثقافة والإبداع العربي.

وقد تكون إشكالية النقد انعكاساً لأمراض الأوساط الثقافية العربية، ولتردي أوضاع المثقفين وعدم الاهتمام الرسمي بهم، ولكن هذا، على أهميته - لا يعني دكتاتورية النقد في التعامل مع النص وإطلاق الأحكام المسبقة والشخصية دون الغوص لاستنباط جمالياته.

* روائية أردنية

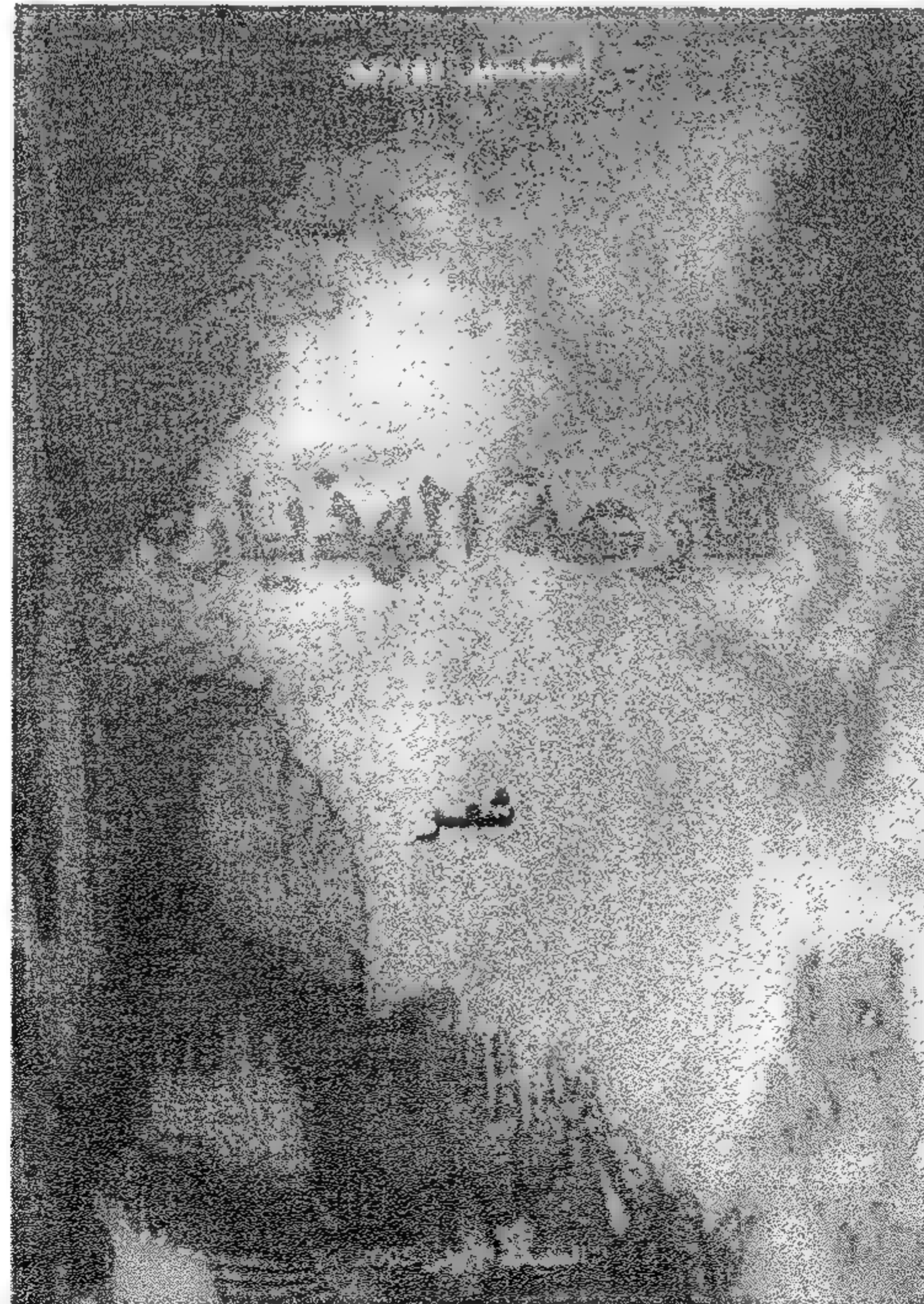
فالمجموعة الأخيرة الأنفة الذكر، صدرت عن دار ويلي للطباعة والنشر، وهي تتكون من تسعة وستين صفحة من القطع المتوسط. غلافها مزين بلوحة تشكيلية للفنان جمعة الأطرش. وقد ضمت بين دفتيها ثمان قصائد، مصدرة بإهداء إلى ابن الشاعر فؤاد المقيم في الغربة، وسمها الشاعر بـ "قارعة الهذيان" وهو عنوان غني بالدلالات والإيحاءات والمعاني التي تحتمل أكثر من تفسير وتأويل. اعتمد فيه الشاعر على الجملة الاسمية المشكلة من المضاف والمضاف إليه. "ولهذا الاختيار النحوي الواعي أو اللاواعي للعنوان. انعكاس على الجملة الشعرية داخل النص باعتبار أن العنوان هو عتبة النص ومفتاحه" (٢). والملاحظ أن طابع الجملة الاسمية المكونة من المضاف والمضاف إليه هو المسيطر على جل الأعمال الشعرية للشاعر كما يتضح من خلال ما يلي: "نخلة الغريب"، "موسم الورد"، "طائر الأرق"، "بوابات الريح"، "شبابة الألم"، "أشجان الليل الراحل"، "خيمة الياسمين"، "وحدي"، "كأس الزقوم" (٣). وقبل الفوص في عالم الشاعر الشعري تجدر الإشارة إلى أن كلمة الهذيان تعني: الكلام غير المعقول مثل كلام المبرسّم والمعتوه (٤) فما هي الأسباب يا ترى دفعت الشاعر إلى الهذيان؟ هل هي أسباب داخلية لها علاقة بنفس الشاعر؟ هل هي أسباب خارجية تولدت نتيجة مؤثرات لها صلة بمحيطه الاجتماعي والاقتصادي؟ لا شك أن الأسباب داخلية وخارجية في آن. ولهذا سوف نحاول في هذه القراءة تلمس الأسباب التي عنت لنا على أنها خارجية للكشف عنها من خلال شعر الشاعر نفسه. تعتبر المقاهي في وقتنا الحاضر ملادا ومتنفسا لكل من ضاق به الأمر، حيث

قراءة في ديوان "قارعة الهذيان" للشاعر المغربي إسماعيل زويريق

د. أحمد القاطي *

يعتبر الشاعر المغربي إسماعيل زويريق الأكثر والأغزر عطاء من حيث عدد المجموعات الشعرية التي أصدرها إلى حد الآن، حيث بلغت ما

مجموعه سبعة عشر ديوانا (١). واللافت للنظر عنده أنه في كل مرة يطلع علينا بعدة أعمال شعرية دفعة واحدة. وهذا ما وقع مثلاً في صيف هذه السنة ٢٠٠٥م فقد أصدر ثلاث مجموعات شعرية هي "لن تشرق الشمس" "كأس الزقوم" و"قارعة الهذيان" التي سوف تكون موضوع هذه القراءة.



يلتقي فيها الأصدقاء، هروبا من مشاكل البيت وصخب الأبناء، أو بغية تغيير الأجواء درءا للسمامة والملالة، وتجديدا للنشاط، وترويجا عن النفس، أو كتابة قصيدة جديدة. والشاعر لا يشذ عن هذا المنحى فهو كذلك من رواد المقاهي، إذ كان يذهب إلى أبهى وأجمل مقهى في حي مدينته مراكش، وهو المقهى الذي يحمل اسم الشاعر المغربي المعروف والمدفون في أغمات (٥) يقول:

في مقهى يوجد قرب النهضة
فوق الرصيف الأيمن من شارع
يحمل اسما كبيرا
في أشهر حي في بلدي
في مقهى فسيح
اسمه المعتمد. (٦)

كان الشاعر يقصد هذا المقهى. ويجلس وحيدا كمادة كل الشعراء الذين يفضلون الوحدة والهدوء. وهذا الشاعر المغربي محمد فريد الرياحي يقول عن المقهى ورواده:

إنه ما زال يذكر
وحشة المقهى وريح القهوة الليلاء في
الركن
المحير
وعيوننا في الدخان
ترمق الشاعر في الركن المعنى
يشرب القهوة في عرام الهذيان. (٧)

نعم كان الشاعر يقصد مقهى المعتمد الفسيح المترامي الأطراف، ويجلس وحيدا محاولا ترويض خيول قصيدة عصية حرون، غير مبال بما يدور حوله، رغم أن المكان كان يعج برواد كثر من كلا الجنسين. يقول:

وأنا كنت أجلس فيهم وحيدا
في صمت أروض خيل قصيده
كنت مفتونا
لم أسمع الأقدام التي تتحرش بي

ما استجالتني الأرداف التي تترجرج
تحت التنورات
لم أشم العطر الذي تحمل الأنسام
كنت أروض خيل قصيدة. (٨)

نعم كان الشاعر يجلس وحيدا يريد نظم قصيدة جديدة، محاولا ترويض خيولها باحثا في هدوء وسكينة عن قافية بلهاء، بعدما أصبح المقهى خاليا من رواده يقول:

كنت أجلس فوق الكرسي وحيدا
أبحث في صمت عن قافية بلهاء
.....
ورواد المقهى الكثيرون بلا أذان
والعصافير تبحث في حذر عن بقايا
الفتات

ووحدي كنت أروض خيل قصيده
نعم وحدي أتجرع كأس الوحدة. (٩)

وبينما كان الشاعر يسبح في عالمه الخاص، مفتونا برؤاه الشعرية، التي خلقت به نحو البعيد البعيد، سوف يبدأ الهذيان بالنسبة إليه، عندما سينهمر عليه سيل من المتسولين الذين فاق عددهم السبعة، والذين لم يتركوا وسيلة من وسائل الكدية والاحتيال والاستجداء إلا وأبدعوا وتقنوا فيها لجلب رزقهم، وللوصول إلى قلب الشاعر. وهذه ظاهرة خطيرة، لا تكاد أي مدينة من مدن

كان الشاعر يقصد
مقهى المعتمد
الفسيح المترامي
الأطراف. ويجلس
وحيدا محاولا
ترويض خيول
قصيدة عصية
حرون. غير مبال بما
يدور حوله

المغرب تخلو منها، الشيء الذي استرعى انتباه الشاعر فدون لنا ما رآه، والألم يعصر قلبه. يقول:

في هذا المكان
جاءني السائل الأول
أحجن الظهر
سيء القسمات
قال منبسطا: "إنني لم أذق طعم
الخبز منذ الشهر الذي فات"
جاءني الثاني
معه طفلة ما زالت دون العشر

أيها السيد
ثم قال الذي لا يقال: "بكف ضارعة"
وانصرف

جاءني الثالث
أومأت إليه بسبابتي
كاد يبكي
جاءني الرابع
يدعي أنه مات
وأن البلاد تعيش سنين السبات
والخامس كلمني همسا
أما السادس
والذي كان في عمري
يمشي يجربلا خجل نصفه المبتور
يحكي عن الزمن المتسوس يحكي عن
التاريخ الطويل
عن الطير الأبايل
وما بعد السادس لا يحصى. (١٠)

هذه كلها مظاهر تحز في القلب، وتجعله يتقطع الماء، وتبعث على الأسى والحسرة، وتحمل الإنسان على التيه، والتحليق في عالم الخيال الأرحب، لنسيان الهموم والأحزان والأشجان، التي تطوق الحياة من كل الجهات وفي كل الأوقات. يقول:

نظراتي الشقية ترمي بأحلامي
المشخات على قرميد القباب البعيدة
تشتعل الألام على راحتي. (١١)





نعم أوجاع الشاعر كثيرة لا تحصى فهي بحجم المساء، وهي التي تدعوه إلى الهذيان، وللتخفيف من وطأة ذلك على نفسه كان يحاول أن يجد له بلسماً شافياً، وملاذاً أميناً يركن إليه كلما اشتد عليه هول ما يراه، يقول:

كنت أفكر في أشياء كثيرة
كنت أفكر في أوجاعي التي في حجم
المساء (١٢)

كانت تلك هي الأسباب التي بدت لنا على أنها خارجية والتي كانت من وراء هذيان الشاعر. والآن سوف نحاول وضع اليد على الأسباب التي نعتقد أنها داخلية. والتي حدثت بالشاعر إلى الهذيان. وقبل ذلك لا بد من البوح والاعتراف بصعوبة المهمة نظراً للتشابك والتداخل فيما بين الأسباب. هذا التداخل الذي يصل إلى حد التآلف والانسجام والذوبان في الآخر، مما يجعل عملية الفصل بينهما صعبة وشاقة في نفس الآن.

يعتبر شعر إسماعيل زويريق صورة وثيقة لواقع مجتمعه المأزوم. وهذا شيء طبيعي لأن الشاعر ابن بيئته، يؤثر فيها ويتأثر. بما حوله. وهذا ما يتصف به شعر جل إن لم أقل كل الشعراء في مختلف العصور والأزمنة.

والشعر المغربي الحديث، في أغلبه، وبالنصوص شعر الثمانينيات وما بعدها، يمكن اعتباره صورة وثيقة (١٣) على حد تعبير الدكتور أحمد الطريسي أعراب للواقع المتسوس الذي أصبح يعيشه الشعراء في وقتنا الراهن. وهذا شيء طبيعي فالشعر المغربي ككل شعر في أي فترة من فتراته يتميز بهذه المستويات الثلاثة التي أشرنا إليها قبل قليل (١٤). فالمستويان: الانعكاسي والتركيبى يشكلان فيه حصة كبيرة، وهذا ما ينطبق على شعر إسماعيل زويريق بينما نجد النوع الثالث لا يتعدى نماذج قليلة. (١٥) إن قراءة متأنية لـ "قارعة الهذيان" تجعلنا نكتشف أن دواعي الهذيان الداخلية بالنسبة للشاعر

أوجاع الشاعر كثيرة
لا تحصى فهي
بحجم المساء. وهي
التي تدعوه إلى
الهذيان. وللتخفيف
من وطأة ذلك
على نفسه كان
يحاول أن يجد له
بلسماً شافياً

يمكن حصرها في الوحدة والعزلة اللتين يكابد قسوتهما، والرثوة الضارية أطنابها في المجتمع المغربي. والأحزان والهموم والأشجان التي يتسبب له فيها محيطه الاجتماعي. وعن الأحزان والهذيان والأحلام يقول:

في هذا المكان
أقطع الوقت في الهذيان
أقطع الأيام وما مر من سنوات
الأحزان
أرسم الأحلام شراعاً يربط في البحر
الأبيض المتوسط كل مساء. (١٦)

لقد لازمت الأحزان الشاعر طويلاً في مشوار حياته، إلى أن بلغ سن الستين.



الشيء الذي جعله يتساءل عن إمكانية رحيلها بعد ذلك. يقول:

ماذا أهدتني الأعوام الستون؟
في ليلة ميلادي باقة حزن ثقيل
.....
لم أكن أتوقع أنني أخذ في عنق
الستين
هل خلا زمن الأحزان
موذناً بالرحيل. (١٧)

فرغم ملازمة الأحزان للشاعر، لم تتل منه، ولم تثنه عن المقاومة والصمود في وجه الصعوبات والعقبات الكأداء، بل تسلح بالتحدي والإصرار على المضي قدماً لتحقيق الآمال المبتغاة. يقول:

أمضي
أتأبط إصراري
سأعبر تيه الخلجان زريفاً
أقاوم ربح التحدي
أعانق نجم السماء
أسري نهراً بعيد المصب
.....
سأمضي وبين رياح الخريف
سأبني بيتي الجميل. (١٨)

ولا شك أن المقاومة شيمة من شيم الشاعر إسماعيل زويريق، فهو لا يحب الانهزام والانبطاح أمام الحياة التي تعج بالأوصاب والأتراح والمثبطات. لأنه من جيل لا يطأطئ الرأس للزمن المستبد.

فأنا من جيل لا يطأطئ رأساً للزمن المستبد
من جيل ما طأطأ الرأس يوماً للزمن المستبد. (١٩)

وكما هو ملاحظ من هذا المقطع فالشاعر قد اعتمد فيه التكرار كدلالة على التحدي والإصرار الغرض منه تأكيد المعنى. وفي المقابل فكلما احتدت واشتدت عليه الأحزان إلا ووجد لها

البسّم الشافي، والدواء العافي، المتمثل في حكمة الشعر، والسهر في الليالي الليلاء قصد ترويض خيول قصيدة. يقول:

أتحزّص في فلوات الليل
يرشح ظلي بالأحزان وأفتح
حنجرتي لارتكاب
الصمت العصفوف. (٢٠)

فالشاعر له لسان بين فكيه، مهمته تعرية الواقع وفضحه، قصد إصلاحه، بالابتعاد عن كل الموبقات والردائل والفواحش التي تنخر كيانه، والتي لا تزداد إلا استفحالا بمرور الأيام وتواليها. يقول:

أيتها النورسات
خبئيني عن جنوني مغيب الرياح
خبئيني عن مسرح الآلام
ما بين فكي لسان يهوى انطلاق
السهام. (٢١)

في السنوات الأخيرة داخل المجتمع المغربي المعاصر. بدأنا نلاحظ تفتشي بشكل خطير. ظواهر اجتماعية مقرزة ومنفرة غريبة عن واقع آياتنا وأجدادنا. وقيمنا الإسلامية السمحة، تحت يافطة الحرية. هذه الحرية التي لم نحسن استغلالها وعلى مستويات عديدة. ربما لأنها شيء جديد بالنسبة إلينا. الشيء الذي أدى إلى ممارسة الإرهاب بشكل خاص على المجتمع المتعصف باسم الديمقراطية التي لا يريدونها البعض إلا أن تكون مفصلة على مقاسه وهواه دون غيره، رغم أن الأغلبية حليف الجانب المتعصف المتشبهت بقيمه التي هي أساس مناعته وقوته.

وهكذا بدأنا نشاهد باسم الحرية في أماكن عمومية، ظواهر مشينة لا يمكن للعقل الأريب إلا أن يشجبها ويستكرها وذلك أضعف الإيمان، وهذا ما فعله الشاعر إسماعيل زويريق عندما رأى منظر الفتيات السافرات القاصرات المكشوفات والعاريات " وهن يفعلن أفعال

الرجال لوأهيا عن واجبات نواعس الأحداق " (٢٢). وهن يرتدن المقاهي والعلب الليلة، وكر الفساد والإفساد والفواحش التي ترتكب باسم الحضارة والحرية. وهذه كلها أمور تدعو إلى الهذيان وأكثر. يقول:

أسأل الطارقات ملاوي الوادي
أسأل النازلات عمرايا السرر
مثنى وزرافات من سيارات الأجرة. (٢٣)

وعن الحرية والإرهاب المذكور أعلاه يقول أيضا في موضع آخر من الديوان: في هذا المساء تحدثنا كثيرا عن كل شيء

.....
عن حرية الإنسان الذي يقتل
الإنسان عن حياة الضعيف
عن حرية الأسعار
عن حرية القاصرات اللواتي يفدن
على الخمار كل مساء
يمارسن الإرهاب علينا بالسرر
المكشوفة. (٢٤)

ومن الظواهر المرضية المتفشية في مجتمعنا المغربي قديمه وحديثه. ظاهرة الرشوة التي خصص لها الشاعر قصيدة

الرشوة مرض
عضال. بات ينخر
كيان مجتمعنا
بسبب انعدام سياسة
حازمة زاجرة.
وقوانين صارمة
للضرب بيد من
حديد على أيدي
المتلاعبين بمصائر
الشعب المستضعف
المغلوب على أمره.

تحت عنوان " عشرون فقط ". الرشوة مرض عضال، بات ينخر كيان مجتمعنا بسبب انعدام سياسة حازمة زاجرة، وقوانين صارمة للضرب بيد من حديد على أيدي المتلاعبين بمصائر الشعب المستضعف المغلوب على أمره. عوض الحملات الآتية المعدة للاستهلاك وذر الرماد في العيون بمناسبة من المناسبات التي بمجرد ما تزول وتمر تعود حليلة إلى عاداتها القديمة كما يقول المثل المغربي الشعبي. فالرشوة في المغرب تكفيك لقضاء كل مآربك مهما كبرت، ومهما كان شأنها، لست في حاجة إلى ذوي الجاه والسلطان، والوجوه المشهورة من كبار الأحزاب والقواد والوزراء، فالعشرون تفتح كل الأقاليم، وتطوي المسافات. يقول:

لا تبحث عن وجه مشهور في حزب
كبير
لا تبحث عن قائد أو وزير
وحدها العشرون
قد تفتح كل الأقاليم تطوي
المسافات. تغتال ألف وثيقه.
وتبسط فوق أمواج البحر أشعة
للوصول إلى شاطئ الأمنيات
السحيقة. (٢٥)

نعم الرشوة في المغرب تحل جميع المشاكل، وتحقق المستحيل. يقول:

لا توجد مشكلة حلها لا يلين
عشرون فقط
تكفيك لطرده السحاب عن
اليابسه. (٢٦)

ويقول في موضع آخر في نفس المعنى:

عشرون تحل جميع المشاكل ما كان
منها وما سيكون
في وجهك تنفتح الأبواب وتخلق
دونك أبواب. (٢٧)

وفي حديث الشاعر عن معاناته من





الوحدة، قرن ذلك بقطه الذي كان يعيش معه في منزله، مشبها وحدته، بوحدة قطه. وهكذا كلما ذكر وحدته إلا وكان قطه حاضرا يقتسم معه نفس المصير. ونفس المعاناة، حيث تكرر الحديث عن وحدته الشبيهة بوحدة قطه ست مرات متتالية في المقاطع الأخيرة من قصيدة "مثل هذا القط تماما".

هذه الوحدة التي كانت تزداد قسوتها كلما حان الليل وحاصره بجبروته وهوله. كان لا يخفف من لظاها إلا بلسمه الشافي الذي كان يلوذ به والذي يعتبره أول الدواء في كل إحنه التي كانت تنغص عليه الحياة إنها القصيدة. يقول:

مثل هذا القط تماما أعيش وحيدا
جوعه لا يعرف معنى الصمت
وجوعي لا يكتب يوما قصيده. (٢٨)

ويقول في موضع آخر:

مثل هذا القط تماما تلقي الوحدة

بي في آتون الشتات
لا أحمل إلا مسودة لقصيده. (٢٩)

لقد دفعت الوحدة الشاعر إلى كره الحياة مما جعله يبحث عن يتبناه فلم يجد إلا القصيدة. يقول:

كنت وحدي
كرهت الحياة وحيدا
بحثت عن امرأة تتبناني
لم أجد يا إلهي إلا قافية عانسه. (٣٠)

وفي الختام، وبعد كل هذه الأسباب، الداخلي منها والخارجي، وبعد كل الظروف القاسية التي تكالبت على الشاعر وجعلته عرضة للآلام والأحزان على اختلاف ألوانها وأوصابها. لم يستسلم، ولم يعلن عن انهزامه واستسلامه بل ظل عنيدا مصرا على الماضي قدما. يقول:

وها أنا أمضي وحيدا كما قد بدأت

وأيامي كلها سبت
وما للقصيدة صوت. (٣١)

نعم لقد ظل عنيدا مصرا على العيش رغم كل العقبات الكأداء، وكل الآلام والأحزان والأشجان. يقول:

سأعيش برغم الزمان الوبيل
كاسرا فوق الجريد
سأغمس ألامي في ماء
القصيده. (٣٢)

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن الشاعر قد وقع في تناص مع الشاعر التونسي أبي القاسم الشابي الذي يقول:

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر
فوق الصخرة السماء.

* كاتب من المغرب.

المواهب

- ١- الدواوين المشار إليها أعلاه هي بالإضافة إلى التي ذكرت في المتن كالتالي: مراکش، عندما ترقص الجراح، بالشعر أزوق هذا المدى، الأشذاب، للنجوم تراثلي، على النهج.
- ٢- مسألة الحداثة: كتاب الشهر (٥) سلسلة شراع نجيب الموفي ص: ١١٥
- ٣- أعمال شعرية للشاعر إسماعيل زويريق صدرت في صيف سنة ٢٠٠٥ م
- ٤- لسان العرب لابن منظور: الجزء ١٥ ص ٣٦٠
- ٥- الشاعر المقصود هو: المعتمد بن عباد (محمد) ثالث سلامين بني عباد في إشبيلية وآخرهم. خلف أباه الممتضد ١٠٦٨. استنجد بالرابطين ضد ألفونس ٦ فأنجدوه ثم طعموا في بلاده. مات في أغمات، كان شاعرا وكاتباً مترسلاً. له ديوان. وهو صاحب القصيدة المشهورة التي تبتدئ بهذا المطلع:
فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا
فما لك العيد في أغمات مأسورا
- ٦- قارعة الهذيان: شعر إسماعيل زويريق. الطبعة الأولى ٢٠٠٥ دار وليلي للطباعة والنشر ص: ٧
- ٧- وهج الليلة السابعة: شعر محمد فريد الرياحي. مطبعة فضالة ٢٠٠٥ ص: ١٢
- ٨- قارعة الهذيان: ص ٨ و ٩
- ٩- نفسه: ص: ١١
- ١٠- نفسه: ص: ١٣ و ١٤ و ١٥
- ١١- نفسه: ص: ٢١ و ٢٢
- ١٢- نفسه: ص: ١٦

- ١٣- الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب: أحمد الطريسي أعراب: الدار العالمية للطباعة والنشر بيروت لبنان. ص: ٧٧
- ١٤- انظر الصورة الوثيقة، والصورة النموذج، والصورة الرؤيا. في كتاب: "الرؤية والفن" ص: ٧٧ و ١٦٣ و ٢٣٩.
- ١٥- الرؤية والفن: ص: ٢٤٨
- ١٦- قارعة الهذيان: ص: ١٣
- ١٧- نفسه: ص: ٥٦
- ١٨- نفسه: ص: ٥٩
- ١٩- نفسه: ص: ٥٩
- ٢٠- نفسه: ص: ٢٧
- ٢١- نفسه: ص: ٢٥
- ٢٢- شعر قمت بنشره وهو لشاعر عربي.
- ٢٣- قارعة الهذيان: ص: ٢٣
- ٢٤- نفسه: ص: ٢٧ و ٢٨
- ٢٥- نفسه: ص: ٢١ و ٢٢
- ٢٦- نفسه: ص: ٢١
- ٢٧- نفسه: ص: ٢١
- ٢٨- نفسه: ص: ٤٩
- ٢٩- نفسه: ص: ٥٠
- ٣٠- نفسه: ص: ٦٠
- ٣١- نفسه: ص: ٦٩
- ٣٢- نفسه: ص: ٦٥

فتنة الطريق!

مع تنامي شهرة المبدع تضطرد ظاهرة الاتكاء على مجده في اتجاهين: مديحا؛ وهو أمر يحقق للناقد أو الصحفي العجول رصيذا سهلا من القراء الذين هم على أتم الاستعداد للمشاركة في تشييد الأسوار حول برج المبدع..

وهذا الاتجاه يساهم في تحصين الأسوار حول المبدع، وإسباغ الجلال على هالته بتكثيف الضباب حوله. والغيوم الملامسة لسطح برجه العاجي..؛ حتى تصبح مجرد محاولة خدش الهالة ضروبا من ضروب الكفر والردة..!

حتى القراء ساهموا في تقليم الأرض حول تلك الأبراج، من البناء اللبني، بإعادة تدوير النتاج الإبداعي عن فئة قليلة، لتصبح حصيلة المعرفة لدى ثلاثة أجيال عربية على الأقل لا تخرج عن اسمين في كل حقل من حقول الآداب والفنون..

وعلى النقيض تماما، يسير الاتجاه الآخر الذي يقترب من محاولة اغتيال الشخصية في سبيل الصعود على مجدها، بالبحث عن حجر مهمل سقط عرضا من قامة المبدع ليجعله كاتب أحذب حجر الزاوية في تصويبه قامته أمام انتصاب البرج..!

والقامات الإبداعية العربية التي تعرضت لمجملها لعمليات اغتيال أدبية، كانت تدفع الجزية عن ناقد يبحث عن أيسر المنابع لتحبير رسالة الماجستير أو الدكتوراه في مسلمات الأدب، أو عن صحافي يرقط مقاله بمقولات مبدع كبير حتى ليحسّ عضد حجته، أو عن قارئ أجرد الرأس يتشدد ببيتين من الشعر مشكوك في نسبهما ليدلّق حضوره اللزج على القارئ المفترض..!

ولعل الشاعر العربي محمود درويش يعد أبرز تلك القامات التي حاول الكثيرون تسليقها والاتكاء على كتفها، ذات اليمين وذات الشمال؛ فلا يكاد يمر شهر على ملحق ثقافي عربي إلا وثمة مقاربة أو دراسة أو مقالة تتعرض للشاعر وفق الاتجاهين السابقين، من دون إغفال حقيقة أن القليل من النقد والمتابعة جرى في موازاة نصه ندا بند.. كما يشكو الشاعر في كل مناسبة.

ظل قراء درويش "الكلاسيكيون" يحاصرونه "بحبهم القاسي": ذلك الحب الذي يلوي المضردة المحلقة باتجاه واحد؛ فلسطين!

ولما راح يتعاقم البناء حول الأبراج العالية ظهرت فئة استهوتها خلخلة الأسوار حتى وإن اقتضى الأمر التسلسل من أسفلها. ذهب البعض إلى ذلك مدفوعا بالنوايا الكبرى؛ تلك التي لم تكن تقل بطوثة عن إمالة اللثام عن حقيقة متوارية..

وأجلى شاهد على ذلك ما يتعرض له، أيضا، الشاعر العربي محمود درويش بين فترة

وأخرى من اتهامات لا تصمد أمام دفقة ريح عرجاء. إلا أن جماهيريته العالية التي تصل حد النجومية في الوطن العربي من أقصاه إلى أقصاه، شكلت رغبة لدى بعض الكتاب الذي راحوا يقضون على أطراف أصابعهم في مواجهتهم له بكتب تستقصي انحدار خطوط التسوية في شعره تارة، ومقالات "تنطلق من التزام كاتبها في القضايا الوطنية والقومية لقراء الناس"، الذي يحتم عليه أن يتصدى بالقراءات الممكنة وغير الممكنة لنوايا درويش السياسية..

وما زال البعض يستهجن على درويش أن يرثي فتى ثقت قلبه شامة امرأة، وأن ينزاح بنصه إلى الإنسانيات "طالما أن شلالات الدماء لم تتوقف".. ولا غرابة في أن يظل البعض يعزف على وتر غير مشدود بأن درويش بذلك كله يفتح قناة علنية إلى جائزة نوبل..؛ ذات الاستحقاقات الباهظة!

ربما يكون من العبث التوقف عند هذه الآراء مجتمعة إلا بوصفها حزمة "فوبيا" ساهمت بها طبائع ثقافية عربية مشتركة.. راحت، مرة، تصقل الخشب حتى صار لامعا كالمرآيا ليرى النرجسي ذاته، أو في مرات أخرى حين تنفخ الدخان على البلور

فتحجب عن نفسها رؤية البريق مغترا ببهائه..!

وليس على سبيل الدفاع عن درويش، أو رتق شرخ في السور حول البرج، القول أن صاحب "الظل العالي" راهن على ذائقة القارئ حين أخذ بأذنه نحو مناطق بكر لم تطأها تحريره من قبل، وأنه نشر فلسطين على كل كوكب، كما قال الشاعر الراحل نزار قباني مرة، وأنه الشاعر الذي مضى إلى البيت من دون أن يفتن بالطريق!

وسيضحك هنا قارئ درويش حين يرم شفتيه هازئا أن هذا يناقض ما قاله الشاعر على رؤوس الأشهاد.. لكنني مثل الشهيد لا أصدق الزغاريذ، وأصدق دمع الأب حين يتعجب قبل الأدوار..

* كاتب وصحافي أردني

مساحة
للأمل

نادر رنتيسي*

"السفارة في القاهرة" لعادل إمام

القضايا الجادة

حينما تصبح عرضة

للكوميديا الساخرة

رغم مرور ١١ سنوات على انطلاق السينما في العالم، ووصولها إلى درجات قصوى من العمق في المضامين والتعبيرات البصرية والأدائية المذهلة، والتقنيات المتكثرة، والمؤثرات التي تحول الخيال إلى حقائق تدب على الشاشة، فإن السينما العربية لا تزال تحبو رغم تأريخها الطويل،

عدا عن وقوع غالبية أعمالها في النمطية والتكرار والأجترار، والضحك على ذقن المشاهد العربي الذي لا يجد مناسا بين الحين والآخر من التورط في مشاهدة فيلم يعبر عن روحه باللغة والأجواء وعناصر الأداء، وهذا الأمر يجعل من الالتماس "النفسي" لهذا المشاهد عنصرا أساسيا فيما لا يرقى التعبير الفني والأدائي غالباً إلى بعض درجات مما وصلت إليه السينما الغربية واليهودية تحديداً.



ولعل ما جعلني أفتح مقالاتي هنا يمثل هذا التشاؤم أو
نقد الذاتي ما شاهدته مؤخراً من فيلم جديد للنجم
سري عادل إمام أثار الكثير من اللغط حوله وهو " السفارة
العمارة " وعده البعض فيلماً تحريضياً ضد التطبيع مع
إسرائيل، ورأى بعضهم فيه فيلماً وطنياً يريد أن يجعل من
إمام في شيخوخته مناضلاً عتيداً، في حين ذهب عدد من
نقاد إلى عكس ذلك، ولكن قراءة متأنية لهذا العمل تجعلنا
لا نخرج بنتائج غير محمودة على صعيد بنية الفيلم
"طابه. ففي ظل النقد المتهالك، والحماس المبالغ فيه
بعض النجوم، ورغبة بعض الكتاب في جعلهم "ملأكة" لا
يهم الباطل من بين أيديهم ولا من خلفهم، وفي ظل
شعور في أغلب الأحيان بأن الأمور قد اختلطت، لا يملك
باحث المتأن من الحقيقة، إلا أن يؤشر على مواطن
ضعف والقوة بدلا من استعراض تفاصيل الحكاية المبذولة
مراغبين، أو المدح المجاني بسبب الوقوع تحت سطوة الوطنية
أنية أو التاريخ الطويل للنجوم...!

جوان رغم شيخوخته

ولكن ما الذي يدور في هذا الفيلم الذي كتب قصته يوسف
ساطي، وأخرجه عمرو عرفة، وقام ببطولته المطلقة عادل
إمام؟ وكيف تمت معالجة موضوعه الشائك؟
هنا نمر قليلاً على حكايته، إذ نتعرف أول الأمر على صور
سوية لمدينة دبي، وتراقب هذه المشاهد الأولى السياحية
تابع موسيقى عمر خيرت، ولعل من الضروري هنا الإشارة

بقدرات خيرت على تأليف قطع موسيقية معبرة، تناسب
الجانب الأدائي للشخصيات، وتنسجم مع أجواء الفيلم.
ونتعرف أولاً على المهندس المصري شريف خيرتي "عادل
إمام" الذي يعمل في شركة نفط، ونتعرف أيضاً على
الطفل الفلسطيني إياد، ووالده صديق شريف، حيث
يعملان في الشركة نفسها، ويبدو شريف الأعزب زير نساء،
وتقوده إحدى مغامراته إلى أن يطرد من العمل ليعود
بعدها إلى مصر بعد غياب نحو عشرين سنة في دبي، حيث
يكشف بعد عودته أن شقيقه الواقعة في إحدى العمارات قد
جاورتها السفارة الإسرائيلية. وما بين صدمة وقبول
يتعرض شريف إلى مجموعة من الإشكاليات: ويصبح أمام
الناس مرة خائناً ومرة بطلاً، وخلال كل ما يجري له
ينكشف لنا نبض الشارع المصري المناهض للتطبيع.
ويحاول الفيلم أن يطرح هذه الإشكالية التي تواجه الجانب
الرسمي الممثل بأجهزة الأمن التي تريد أن تؤدي دورها
للمحافظة على مصلحة الدولة العليا، ونبض الناس
الحقيقي الذي قد يتمثل في الأحزاب المعارضة والمستقلين
والجماهير العريضة والناس البسطاء، ويمثل هذا الجانب
الممثل داليا البحيري المدرسة في الجامعة والمناضلة
اليسارية. ولكن القضايا الكبرى العادلة قد تقع تحت وطأة



تسارعت أحداثه
لنبدأ القسم
لجسدها ربما
لخرج بالشأن
غير محمود
على مستخدم
لنبدأ القسم
والمناضلة

الفيلم ودورها سيؤدي بالنتيجة إلى كشف تلك الأخطاء أو الخطايا التي ارتكبت، فالنوايا الحسنة، والوطنية الحماسية لا يمكن أن تكون مغلفة بكل هذا الكم من السخرية والتسطيح من أجل الإضحاك فقط ولا شيء غيره... وعلي أن أعترف " مرغما " أنني كنت أحد الضاحكين من المواقف الطريفة والأداء التعبيري، وبعض الجمل، ولكن ليست العبرة في هذا الأمر الطارئ بل في مجمل الخطاب والشكل التعبيري " المفخخ ".

إحدى الشخصيات صحفي حشاش، وهو صديق قديم لشريف، ويبدو الصحفي الذي يعمل في جريدة تدعى " لا " متوترا طوال الوقت، ومستغبرا، لا يتوقف لحظة عن الانتقاد، وكأن صورة المعارض يجب أن تكون بمثل هذا السوء، وفي إحدى المشاهد يقرأ مقاطع من قصيدة أمل دنقل الشهيرة التي كتبها احتجاجا على زيارة السادات لإسرائيل ومنها:

" لا تصالح.. ولو منحوك الذهب.. أترى حين أفقا عينيك... ثم أثبت جوهرتين مكانهما.. هل ترى؟ هي أشياء لا تشتري.. "

وبالتطبع فقد تم تناول هذه القصيدة بطريقة ساخرة، وتبدلت بعض عناصرها، لتدل على حجارة الشيشة بدل الجواهر، وهذا ما دفع مجموعة من الكتاب والمثقفين المصريين إلى إصدار بيان يستنكر سخرية الفيلم من قصيدة دنقل، ومسحها، ومن وقع على هذا البيان كما أشارت الصحف " صنع الله إبراهيم،

شخصية المرأة في الفيلم عبر نماذجها المطروحة إما أن تكون مناضلة بشعة، ومعقدة، أو بائعة هوى جميلة تنساق إلى وكر شريف بقدميها...!

السخرية من أمل دنقل إن مناقشة الشخصيات التي حفل بها

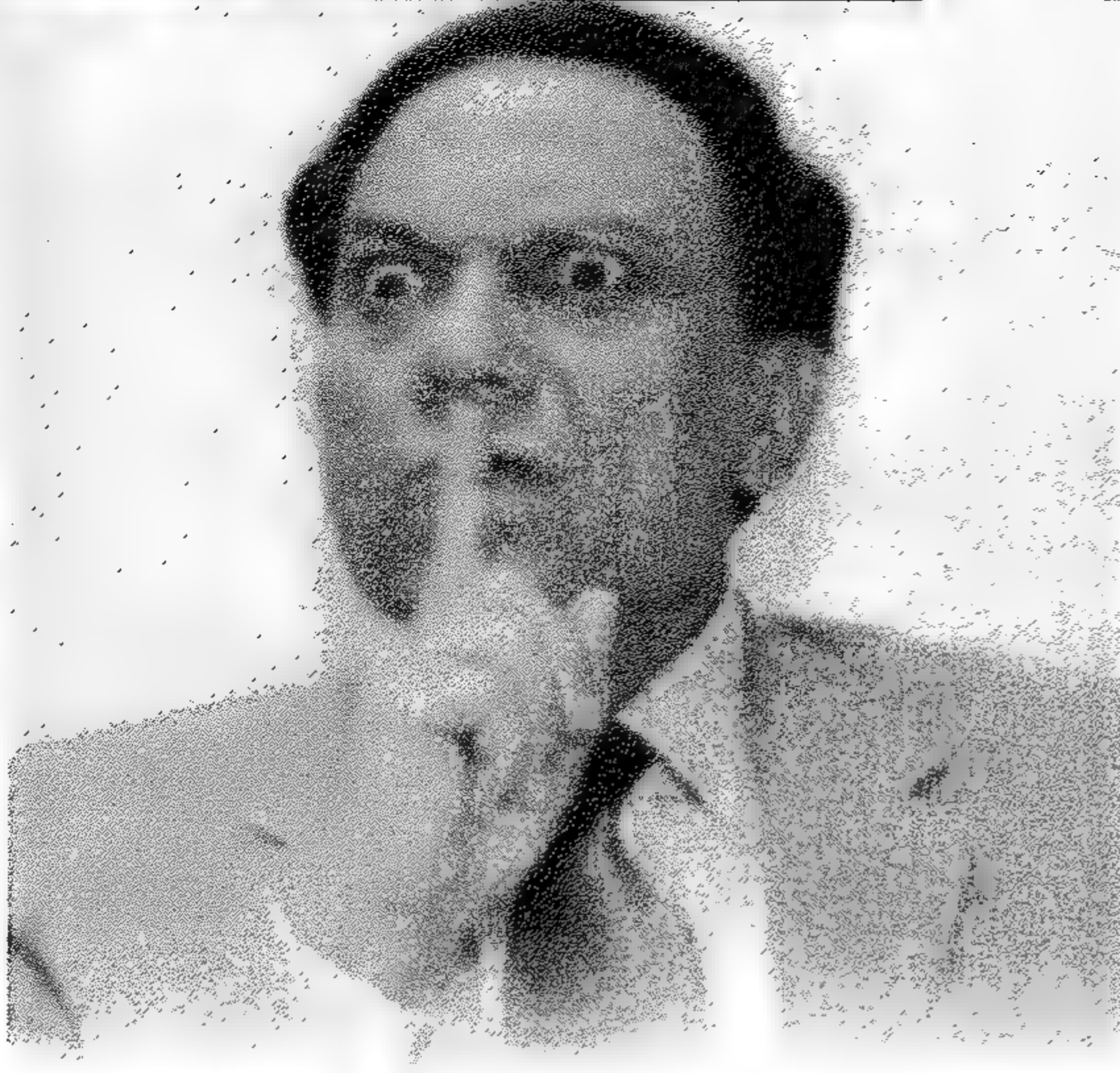
أول المآخذ على هذا الفيلم إصرار عادل إمام على أنه لا يزال شابا يتدفق فحولة، وأنه دونجوان تتهافت النساء عليه، فمن المعروف أن الرجل قد تجاوز الستين بكثير، ويبدو عجوزا في ملامح وجهه وتفاصيل جسده، فلماذا كل هذا الإصرار على أداء هذا الدور المتهافت، ولقد بدا أيضا في فيلمه " عريس من جهة أمنية " بمثل هذا الأمر. وأيا كانت المبررات الكوميديّة فإن مثل هذا الدور المكرر قد أصبح مستهلكا، ومثيرا للسخرية، والشفقة معا.

تقديمها بشكل ساذج أو ساخر، أو يتم طرحها بشكل غير جدي بحيث تفقد هالتها، وتضع المشاهد في حيرة بين أن يأخذها بشكل جاد أو ينطلق ضاحكا منها أو عليها على سبيل الترويح أو التسلية. وهذا ما يحصل في هذا الفيلم.

وأول المآخذ على هذا الفيلم إصرار عادل إمام على أنه لا يزال شابا يتدفق فحولة، وأنه دونجوان تتهافت النساء عليه، فمن المعروف أن الرجل قد تجاوز الستين بكثير، ويبدو عجوزا في ملامح وجهه وتفاصيل جسده، فلماذا كل هذا الإصرار على أداء هذا الدور المتهافت، ولقد بدا أيضا في فيلمه " عريس من جهة أمنية " بمثل هذا الأمر. وأيا كانت المبررات الكوميديّة فإن مثل هذا الدور المكرر قد أصبح مستهلكا، ومثيرا للسخرية، والشفقة معا.

لقد بدت الدوافع النضالية لشريف في هذا الفيلم مقرونة بالجنس، فهو يلاحق المناضلة اليسارية طمعا في قضاء ليلة ساخنة معها لا من أجل الاقتناع بمواقفها، وهو يتعاون مع أمن العمارة التي يقيم فيها من أجل أن يسهلوا له دخول النساء، وتبدو





محمود الورداني، يوسف أبو رية، محمود القرني، عبد المنعم رمضان وغيرهم..".

أما الشخصيات اليسارية أو المثقفة في الفيلم فقد بدت عصابية الطابع. ومهووسة بالمعارضة، وموتورة بشكل دائم. فالنساء بشعات. عدا مدرسة الجامعة "البحيري". وتمتأل بيوتهم بالكآبة مع صور ماوتسي تونغ وعبد الناصر، وماركس، ولينين، وينشغل بعضهم بقراءة رواية "الحب في زمن الكوليرا" لماركيز فيما ينسى نظافته الشخصية، وهكذا بدت الصورة بشعة ومثيرة للتقزز للمناضل والمثقف، كما أن الشخصيات متناقضة مع رأيها الأول، فهي تدين شريف لمجرد أنه يسكن في شقته جارة السفارة الإسرائيلية، ولكنها لا تتورع عن الذهاب إليه في شقته والاحتفال بعيد ميلاده، وقضاء لحظات سعيدة، وهذا التناقض ينطبق على المناضلين وشلة الأنس كالحامي والصحفي من الحشاشين، أما صورة رجال الأمن المصريين فقد بدت أيضا غير محمودة، ومثيرة للشكوك، فالضابط يتماشي مع شريف ورغباته، من أجل أن يحتمل جيرانه الإسرائيليين ولا يثير غيظهم، فيما تنتشر عشرات العناصر هنا وهناك في وضع مبالغ فيه من أجل الحماية، ولعل هذا الأمر قد بدا أيضا صارخا في فيلم إمام السابق "عريس من جهة أمنية".

صورة الفلسطيني والإسرائيلي

ولكن ماذا عن صورة الإسرائيليين والفلسطينيين كما ظهرت في الفيلم ما دام أنه يتناول بشكل أساسي هذا الموضوع الشائك؟ يمكن بوضوح ملاحظة صورة الفلسطيني من خلال الطفل إياد ووالده، حيث يعيشان معا في دبي، ويبدو إياد

بسنواته التي تقارب العشرة، ذا وعي سياسي يتجاوز عمره، فهو يتحدث عن كوفي عنان، وخافيير سولانا، ويناقش صديقه المهندس شريف محيي في السياسة ويتفوق عليه، ثم أن المشكلة تكمن في الصورة النمطية للطفل الفلسطيني حيث يلبس الحطة السوداء. أو يضعها على كتفه، وهذا أمر مستغرب أن يحصل دائما، فكل اللقطات التي بدا فيها إياد كان يضع فيها الحطة المرقطة على كتفه، وكأنه يغدو بدونها غير فلسطيني، ثم أن لهجته مصرية بالكامل. ووالده أيضا، وخلال أيام معدودة من عمر الأحداث في الفيلم نتعرف على سفر إياد إلى فلسطين، واستشهاده، وتلعب الصدف بشكل واضح في أحداث الفيلم، فمعظم الأحداث تخضع للصدف المثيرة للسخرية، فحين يكتشف شريف استشهاد صديقه الصغير إياد تتبدل مواقفه، ويصبح فجأة مناضلا يطرد السفير الإسرائيلي وضيوفه من بيته، أما صورة هذا السفير الذي قام بدوره الممثل لبيب لطفي، فقد بدت صورة الرجل الواثق من نفسه، المهذب، الذكي، والذي يعرف حق الجار على جاره، حتى أنه يزوره مع قالب كاتو محتفلا بعيد ميلاده. وعموما فإنه من الظلم التعامل مع هذا الفيلم كحالة فنية تستدعي تحليله، والنظر إلى خطابه بعمق، وربما لولا موضوعه السياسي، وردود الفعل التي صاحبتة، لمر تماما بكل هدوء مثل أكثر من ١٠٠ فيلم قدمها عادل إمام عبر مسيرته، ولا تكاد تحفر في وجدان المشاهد العربي فنيا وموضوعيا شيئا مذكورا. ففي معظم أفلامه يصير إمام إلى العودة إلى حركاته "التي تظهره غبيا أو أزعز" كما في مسرحية "مدرسة المشاغبين" الشهيرة،

وتظل تتكرر قسما وجهه المدهشه، وعباراته الساخرة. ولهذا يبدو ضحكنا أحيانا كمشاهدين بأثر رجعي، أي أننا نتذكر ذلك الضحك المتواصل الذي انتابنا في تلك المسرحية الفريدة. أما على صعيد التقنيات، والمؤثرات، وتوظيف التكنولوجيا الحديثة في هذا الفيلم، فلم يظهر لنا شيء فريد، رغم أن المخرج قد وظف لقطات جميلة في بداية الفيلم مصورة من الجو بالطائرة، وكان استخدامه للمجاميع في المظاهرات موفقا أيضا، إضافة إلى لقطة انطلاق الصواريخ على شقة شريف رغم أنها تحولت بعد ذلك للقطعة كرتونية الطابع، إذ نال الدخان فقط من شريف ورفيقته رغم أن المكان قد بدا مدمرا بالكامل. والطريف في الموضوع أن غياب شريف عن شقته لبضعة ساعات، جعلت المكان يعود من جديد إلى عهده بقدرة قادر. وعلى كل حال أجدني غالبا ما أصاب بالندم بعد مشاهدتي لفيلم عربي، ولا سيما إذا بدأت بمقارنته مع فيلم عربي، من ناحية القصة وحبيكتها، وأداء الممثلين، والمشهدية البصرية، والمؤثرات، والقدرة على الإقناع، والمواقف الكوميديّة الأصيلة، ولهذا لا ينبغي لنا الاستمرار في الشكوى من تجاهل الآخرين لفننا السينمائي ما دمنا لا نحترم المبادئ الأساسية التي تحكم تقديم الفن للناس وأهمها النوعية الجادة، والإبتكار، والبعد عن التهريج، والأداء العالي، والقدرة على الإقناع، والكرم في الإنتاج، والمنافسة مع العالم كله لا الاكتفاء بالرقص في العتمة.

* كاتب وصحفي أردني
yahqaissi@hotmail.com

أما رواية «مولد غراب» التي نجن بصدها فقد صدرت طبعها الرابعة عن مركز الحضارة العربية في القاهرة وكانت طبعها الأولى قد صدرت ببغداد عام ٢٠٠١، وتقع في سبع وسبعين صفحة من القطع المتوسط، لكنها رواية غرائبية مكثفة أحدثت جدلاً نقدياً واسعاً في الوسط الثقافي العراقي لما تتركه لدى القارئ من إرباكات واسقاطات وتأويلات لا تنتهي.. قسم وارد بدر السالم روايته إلى أربعة أقسام تحمل العناوين: «مفاتيح الكلام» و «مفاتيح السؤال» و «مفاتيح السيد» و «مفاتيح الخطأ والخطيئة».

من ذلك العالم الغريب المحتشد بالناس والنباتات والحيوانات والأشباح. ومن تلك الضفاف والأكوخ والصرائف. تبدأ الرواية، حيث حركة المجاذيف لمشحوف يشق الماء في ليلة باردة. ورجلان ملثمان يرومان الوصول إلى الضفة الأخرى من الهور الواسع.. بينما مضيف الشيخ حسن الذي غادره الرجلان، يعج بالرجال الموتورين. يعيون تتناوب القلق في لمعانها، وشفاه يابسة من البرد والكلام الكثير الذي يدور في حلقة مفرغة.

إلى أين يمضي الرجلان المثلثان؟ لا تدري. فمفاتيح الكلام تأتيك رويداً وتأخذك على مهل.. المثلثان يعرفان أن الدرب طويل وشاق إلى «هور العكر» المكان الذي يقصدانه.. وهو المكان ذاته الذي يحج إليه الناس، قاطعين النهارات والليالي المظلمة. وتقصد القري المفجوعة، والعشائر المتقاتلة، والرجال المسوسون والمطاردون.

على بعد.. حين بدأ الرحلة، وفي الطريق المائي، لاح على جانب من الضفاف كوخ متوحد ومنعزل. كأنه وجد منذ أزمنة بعيدة.. وثمة أشباح تختلط بظلمة المساء.. خلف الكوخ وراءهما ودخلا كثافة القصب والمنكر الممتد إلى مياه أكثر عمقاً، تاركين أمواجاً غليظة وزبداء كثيرة حتى وصلا إلى ممر مائي ضيق ثم خرجا منه إلى فضاء مائي أكثر سعة قاصدين الوصول إلى مزار السيد عنبر.. فمن هو السيد عنبر وماذا يريدان منه؟

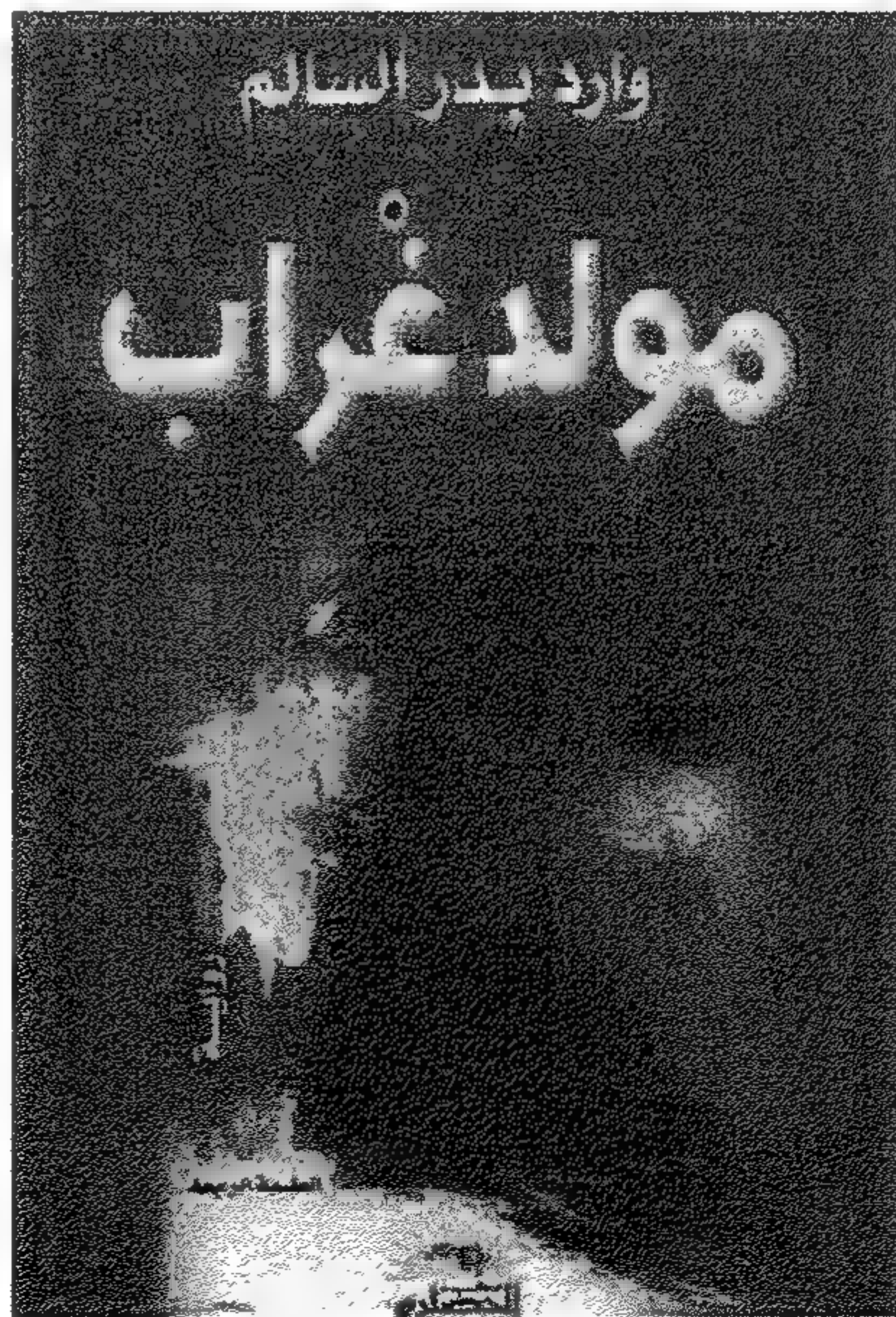
إنه السيد المبروك، القصي الذي يجد عنده الجميع «أمنًا حقيقياً وسلاماً متمنى وشفاءً من أمراض قاتلة أو ممن ركب الجن رؤوسهم وأحالهم إلى كائنات أخرى»

«مولد غراب».. مولد أوهام

قراءة: هدية حسين *

س داخل مستعمرات القصب والبردي في أهوار العراق، ومن نسيج العلاقات الاجتماعية وذاكرة الأجداد. تنبثق رواية «مولد غراب» للقاص والروائي وارد بدر السالم، مثلما فعل في رواية سابقة بعنوان «شبيه الخنزير» ومجموعة قصصية بعنوان «المعدان».. وقبل أن نخوض في هذا العالم المهمش والمنسي، نذكر أن لوارد بدر السالم ست مجموعات قصصية هي «ذلك البكاء

الجميل» ١٩٨٣ و «أصابع الصفصاف» ١٩٨٧ و «جذوع في العراق» ١٩٨٨ و «بيتنا» ١٩٩١ و «المعدان» ١٩٩٥ و «عكس المقص» ٢٠٠١ و.. وله ثلاث روايات هي «طيور الغاق» ٢٠٠١ و «شبيه الخنزير» ٢٠٠٤ و «امرأة خارج الجمال» ستصدر قريباً.. ونصاً طويلاً صدر عام ١٩٩٤ بعنوان «انفجار دمة» و «جنة العميان» مجموعة نصوص صدرت عام ٢٠٠٠.



سيصلان إليه ويقفان بين يديه ويُخبرانه بالمصيبة التي حلت بقريتهما والتي لا تشبه مصائب الدنيا، ولطالما وجد سيد الأهوار حلولاً لكثيرين قبلهما من قرى مجاورة:

- يا سيد عنبر رأتك القرية في حلم أخضر بلون القصب، وما نحن نقصدك في زمان القحط والجوع، إننا نموت يا سيدنا.

- لله حكمة في كل شيء، تمسكوا بالصبر والصلاة، وأعينوا بعضكم على بعض، اقتسموا الرغيف الواحد، واشربوا من طاسة واحدة.

- يا ولي الله الصالح، هذا ولدي بين يديك ما قال كلاماً منذ ولدته.

- انطق بإذن الله يا ولد واذهب معك وكن ولداً عاقلاً.

تلك هي الصور، وغيرها من الكرامات تمر في رأسي الرجلين وتفتح كوة للضوء والأمل برغم أن ما حدث لقريتهما لا يشبه ما مرت به جميع القرى من كوارث، ولا يمكنهما تصديق كلام الشيخ حسن من أن ما حدث قضاء وقدر كما أراد أن يفهم الرجال في المضيف.. لا يمكن تفسير الأمر هكذا، بل إنه فضيحة للعشيرة كلها وللقرية وللقرى المجاورة، وهو خزي ما بعده خزي للنساء وللرجال على السواء.

ما كان بإمكان الشيخ حسن أن يوقف تدفق الألم في الصدور بعدما وقعت الفضيحة.. والرجلان المثلثان - وبعد رحلة مضنية في الهور - وصلا إلى قرية السيد عنبر، تلوح في رأسيهما كراماته وحنوله للمشاكل المستعصية فهو «المرجع الحاسم لقرى الأهوار البعيدة، وسيد المسافات مهما بعدت وتباعدت في الدروب المائية الوعرة».

يمضي وارد بدر السالم.. متقللاً بين رحلة الرجلين وما شابهها من مشاعر متناقضة بالوصول من عدمه، وبعمق الهور وكثافة قصبه ومما سيقع لهما.. وبين الشيخ حسن ورجاله الذين يحاصرونه بالكلام الذي.. تضجر بعد صمت.. مبالغتين شيخهم بوقاحة ومحمليه المسؤولية عما حدث، هذا يقول كلاماً.. وذاك يرد بكلام.. كثر اللفظ وحامت الشكوك حتى وقف رجل قصير القامة وأوقف الكلام «هناك ظالم وهناك مظلوم بيننا، فإذا ما عرقنا المظلوم يجب أن نعترف الظالم.. علينا

يحشرنا وارد بدر السالم مع شخوص روايته لتصيبنا عدوى ذهولهم وتخلخل قناعاتهم.. تلك هي اللعنة التي حلت على الجميع.. ولهذا السبب كان الشيخ حسن آل خيون يجمع رجال القرية وساداتها والعارفات بالسحر وقارئات البخت

بالولي الصالح السيد عنبر، فهو المعين.. استحسن الرجال فكرة القصير.. ولهذا، وعند الصفحة ٢١ يخبرنا وارد بدر السالم بسبب الرحلة التي قام بها الرجلان المثلثان.. وعند هذا الحد ينتهي القسم الأول.. ندخل في القسم الثاني «مفاتيح السؤال» حيث وصل الرجلان إلى مزار السيد عنبر.. ولم نعرف بعد ما هي الفضيحة التي حدثت في قرية الشيخ حسن.

ومن عالم القرية البائسة التي تعاني وطأة الفضيحة إلى عالم روحاني أذهل الرجلين، إذ انفتحت أبواب المزار لهما: «فجأهما ضوء شديد السطوع، ينعكس من مرايا متوهجة تزداد صفاء وألقاً في كل لحظة قدسية منبهرة بالصمت الخالص وروائح البخور الطاغية».. انبهرتا بكل شيء.. المرايا والفراشات التي تحلق حول الأضواء والسجادات المبرقشة والكتابات القرآنية المكتوبة بماء الذهب.. والأقواس والرايات الخضراء وكل شيء.. حتى أحسا بأنهما أخف من أن يكونا مجرد رسولين مبعوثين من شيخ ارتبطت به فضيحة.. ظلاً مستسلمين لفضولهما وذهولهما حتى دخل عليهما السيد عنبر بوجه متفتح وطلعة مبهرة وقامة طويلة وغثرة خضراء مسفوفة من خيوط البرسيم والفضة.. فقبلاً يده الصغيرة التي تشبه يد ملاك وظلاً ينظران إليه بإعجاب لا حد له.. وبين ذهول وذهول.. واطمئنان وسلام راحا يخبران السيد عنبر عن هدف زيارتهما.. تكلمتا متواوئين.. بتردد وارتباك.. حتى وصلا إلى لب المشكلة / الفضيحة «عفوك يا مولانا.. اعذرنا فإنا لا نعرف كيف بدأت اللعنة.. إلا أننا منذ أيام

قليلة فقط عرقنا.. أنت تعرف يا سيد أن بين الصدق والكذب مسافة.. من هنا إلى هناك.. من يقدر أن يصدق أن رجلاً في الثلاثين من عمره يحبل كما تحبل النساء».

فرت الابتسامة من شفطي السيد عنبر وخيم العبوس على وجهه، فيما واصل الرجلان الحكاية.. هذا ما حصل.. حبل رجل في قريتنا لظروف ما قدرنا على تفسيرها.. كشفت عليه مولدة القرية زهرة.. وهي خبيرة بأمور الحمل والولادة..

من هنا، وعلى الصفحة ٢٢ من الرواية تبدأ الأسئلة الصعبة، ويحشرنا وارد بدر السالم مع شخوص روايته لتصيبنا عدوى ذهولهم وتخلخل قناعاتهم.. تلك هي اللعنة التي حلت على الجميع.. ولهذا السبب كان الشيخ حسن آل خيون يجمع رجال القرية وساداتها والعارفات بالسحر وقارئات البخت.. لكن أحداً لم يستطع أن يفسر لغز الرجل الحامل.. وللسبب ذاته أبحر الرجلان - كما أسلفنا - طالبين الحل والستر من السيد عنبر.. أما الرجل الذي أدركه الحمل فيعرف به المؤلف على لسان الرجلين بالقول «إنه رجل جاء إلى القرية منذ سنوات طويلة.. لا أصل له ولا فصل.. يسمونه غراب.. ليس له والد أو أم.. وجده الشيخ حسن على جرف الشط منذ كان طفلاً فأواه ورباه وبنى له كوخاً.. وعاش كل هذه السنين حتى صار ما صار».

ومن قلق إلى قلق، وفي جو مشحون بالترقب والصمت بعد كل جملة يقولها الرجلان، تتصاعد لغة الرواية وتحبس الأنفاس، بينما السيد عنبر يستمع وينظر إلى حضرة الجمر أمامه، وينكمش.. وتتبعثر الأفكار في رأس الرجلين.. والليل يمتد ويصل إلى هدأة الربع الأخير.

وهناك.. على الطرف البعيد من الهور تتاسل الأسئلة عما حدث وكيف حدث، وعن الفضيحة التي ستتقل إلى القرى الأخرى، وهم حاثرون بشأنها.. فهي حالة شاذة عصفت برؤوس الرجال ولم تجد المفاتيح بعد لحلها، وتكلم السيد عنبر أخيراً ليخبر الرجلين بالحل.. ليس حلاً مباشراً وإنما باصطحابهما معه إلى الشيخ حسن.. ويأتيه يملك المفتاح الذي سيحل به هذه

«مولد غراب» .. مولد أولاه

مولد غراب



المعضلة.

وستعرف ذلك في القسم الثالث من الرواية «مفاتيح السيد».

♦♦♦

شخصية السيد عنبر تحضر في عدد من قصص وارد بدر السالم - ويبدو أنها شخصية حقيقية تأسطرت بمرور الوقت - ففي مجموعته «عكس المقص» وفي قصة «الرأس الأعمى» التي تعد من أجمل قصص المجموعة. تحضر هذه الشخصية بقوة منذ السطور الأولى، متداخلة بالسرد حتى النهاية .. من الواجب أن أقول لك يا عنبر ، إنني لم أكن خائفاً في حقيقة الأمر، يا صديقي وشفيعي ملاذي. كذلك من الواجب أن أتساءل أمامك. كما تساءل العشرات من قبلي .. هل هناك حقيقة؟ يا رجلاً أضعه بمصاف روجي وأستنير بإشعاعات حكمته في أيامي التي حلت حتى باتت أياماً عمياء بسوادها المستديم .. إنني أفترض يا سيدي ذلك .. أفترض السؤال وأعتكف إلى حزني المشلول بانتظار قرارك العادل

والكاتب - وارد بدر السالم - هو امتداد لأجداده الذين هرعوا من تلك القرى ليستنبروا برأي السيد عنبر الذي سيزيل عنهم غار الفضيحة ويشعل في نفوسهم ضوءاً لحياة حلموا بها ولم يجدوها .. وهم الآن بانتظار قراره العادل .. ولكنهم ما زالوا غير مصدقين أن هذا الولي الصالح يطأ قراهم .. هذه هي المرة الأولى التي يأتي فيها من أجل بلوى غريبة أفسدت حياتهم .. انبثق الناس من كل كوخ وصريفة، حاملين المشاعل والفوانيس .. ومما زاد في قدسية السيد عنبر أن الرجلين اللذين جاء به، أكدا أن المشحوف كان يطير فوق الماء والقصب. يسبقهما مشحوف السيد ومعه امرأة مغطاة بعباءة لا يعرفان لأي غرض جلبها.

وصلوا جميعاً في أول المساء واستقبلهم الشيخ حسن وأجلس السيد عنبر في صدر المضيف الذي احتشد برجال القرية ورجال القرى الأخرى .. وتدققت النساء أيضاً .. وقبعت المرأة المغطاة خلف السيد .. ثم راح نشيجها المكتوم يعلو كلما وجه إليها كلاماً غريباً حتى انفجرت بالبكاء وهي لما تزل تحت الغطاء «وظل الليل يتقادم في وقت يمر كاتماً علينا الأنفاس، وبانت القرية كأنها

داخل سرادق طويل من الصمت المحفور. وهو صمت ربما كنا بحاجة إليه بعد أيام العذاب الطويل بما تركه فينا «غراب» من هواجس متقاطعة ومشاعر غمرتها الفرقة وملامح فتن كادت تأكلنا والله»

إذن هكذا مضت ساعات الليل .. بين ترقب وانتظار ومشاعر مضطربة كثفها وارد وجعلنا نحس الأنفاس بانتظار ما سيصدر عن الشيخ الجليل الذي ألقى في النفوس بعضاً من سكينته .. وها قد دخلت المولدة زهرة .. شقت طريقها بين الناس وجاءت إلى المضيف ليعلن حضورها انكسار الصمت ولتعلن هي اتهامها الصريح للشيخ حسن وتقول كلاماً لا يليق أمام السيد ورجال الشيخ الذين ضجوا بالضحك لأنهم يعرفون طبعها ولسانها الباشط.. «عشت سنينا وأنا أدور في بطون التسوان .. يا زمن هذا الخلاكم تحبلون؟»

وبين الخطأ والخطيئة مسافة يأخذنا المؤلف إليها .. إلى القسم الأخير من الرواية حاملاً مفاتيحه بلغة لاهثة ونفوس متطلعة إلى من يحل هذا اللغز ويفك طلاسم الرجل الغريب «عذاب» .. يقوم السيد عنبر، يأمر الجميع بالسير معه إلى الكوخ المنعزل الذي يقبع فيه غراب .. تضاء الفوانيس واللوكسات والمشاعل من كل جهة .. يصل الجميع إلى الكوخ الملبوخ بالطين وقلوب الرجال تتماوج بالخوف بينما يسمعون صراع الرجل مع آلام الطلق والكل بانتظار اللحظة الحاسمة .. المرأة المغطاة ما تزال خلف السيد والاحتمالات السيئة تتناوش القلوب والمولدة زهرة تشتم رجلاً بأسمائهم .. وحصة الشيخ حسن من تلك الشتائم هي الكبرى. وها هم يقتربون من كوخ الخطأ والخطيئة. والسيد عنبر يدفع الباب ويدخل دون أن يأذن لأحد بالدخول معه فيعم الصمت وتتسقط الاذان أي صوت يصدر من داخل الكوخ. ويرتاب الرجال بهذا الصمت الطويل المرير الذي استمر أكثر مما يجب..

إن «مولد غراب» هي رواية تطهير لكل ما يعلق بنا من أوهام؟ نعم إنها كذلك .. ولقد ارتكزت على الموروث العراقي

يتلصص البعض من خصائص الكوخ فيشمون رائحة بخور أو نبات عطري ما لبث أن خرج من مسامات الطين والقصب .. ثم تكثف ونما مثل حلم أبيض وطلع كظلال ناصعة البياض لفت المكان وأحاطت بالرووس، فأنفتحت الأرواح على الأمل المرتقب «أخذت الزرقعة تحط ببطء كما لو أن الفجر سينبثق بعد لحظات ثم انبثق فجأة صراخ وليد جعلنا نفتح عيوننا على سعتيها غير مصدقين أن غراب قد ولد فعلاً»

لكن الحقيقة التي يرونها الآن بين يدي السيد لم تكن كذلك .. والخوف الذي جثم على الصدور ولف القلوب كل تلك السنين لم يكن إلا وهماً .. عاش الناس في أخطائهم سنين طويلة .. لم يكن بوسعهم إلا أن يكونوا تابعين لخطى الشيخ حسن. وساديين في الوهم .. هكذا .. أربك وارد بدر السالم قارئه وسحبته إلى خيط رفيع بين الحقيقة والوهم .. تماماً مثلما فعل بأبطاله .. لا وجود لكوخ منعزل ولا لرجل اسمه غراب .. الإشاعة أخذت حجمها من حجم الوهم الذي جثم على الناس وحجب عنهم الحقائق .. حين خرج السيد عنبر إلى الناس نادى بهم «ما عاد غراب بينكم. لأنه لم يكن بينكم أساساً. فتوهمتم به .. وبعضكم أوهم بعضكم الآخر. فصار الذي صار .. لقد خدعتم أنفسكم ثلاثين سنة يا آل خيون .. ستسرون ذلك بأنفسكم .. أطفئوا الفوانيس والمشاعل فالفجر آت»

عندها انكمش الكوخ وأخذ بالتلاشي. ولم يكن بداخله رجل اسمه غراب .. تفتحت الأعين على سعتيها .. لا شيء يوحي بوجود كوخ .. كانت شجرة سدر تتناول أغصانها مثل أصابع طويلة أما الخطيئة فقد تحمل وزرها الشيخ حسن الذي كان على علاقة محرمة مع المرأة المغطاة. لقد حمل بين يديه ثمرة الخطيئة وخرج من القرية. تتبعه المرأة .. بينما اغتسل الناس بفجر يوم جديد.

هل لنا أن نقول أخيراً إن «مولد غراب» هي رواية تطهير لكل ما يعلق بنا من أوهام؟ نعم إنها كذلك .. ولقد ارتكزت على الموروث العراقي الزاخر بفرائب القصص والحكايات، والمليء بالرموز الأسطورية التي ما تزال جذورها راسخة في المخيلة الشعبية جيلاً بعد جيل.

* روائية عراقية مقيمة في الأردن



ومن الاسماء الروائية الساردة التي رسخت اقدمها في هذا المجال تجد ابراهيم الكوني واحمد ابراهيم الفقيه وخليفة حسين مصطفى ومحمد صالح القمودي ومحمد علي عمر وصالح السنوسي وفوزية شلابي وغيرهم من كتاب الرواية الليبية المعاصرين، الذين سجلوا حضورا متميزا في الساحة الابداعية السردية الليبية والعربية على السواء.

واذا كانت الرواية قد ارتبطت بالمكان المدني لتعبر من خلاله عن قضايا الانسان واشكاليات الواقع بكل ما يحمل من صراعات وشخص ومواقف انسانية وغير انسانية، فان ذلك قد انسحب ايضا عن المكان في الريف حيث انتقلت الرواية ايضا الى واقع القرية لتعيد صياغة نسق حياتي اخر يعايشه الانسان، ويأخذ من ارتباطاته به بعض ملامح هويته، وجزءا من سمات وجوده. ولا شك ان الاديب في جميع الاحوال هو ابن للبيئة التي نشأ فيها، لذا كان لزاما عليه ان يكون ابداعه ثمرة تفاعله مع هذه البيئة وانعكاسا لما يعايشه على ارضها. فيتأثر بمعطيات مناخها الواقعي والنفسي والاجتماعي والاسطوري، ويعتمد على جوهر العالم المحيط به والمتوحد معه ليعيد صياغته من جديد في نسق فني يعبر عن ذات كاتبه ورؤيته تجاه واقعه. ولا شك ان السرد الروائي الذي اعتمد الصحراء كمكان يرصد من خلاله هذا المناخ الخاص كان هو الاستثناء الخارج عن قاعدة المكان المدني والمكان الريفي الذي اعتمدت عليه الرواية في بداية عهدها وبواكيرها الاولى. ورواية الصحراء جانب من الجوانب الهامة والمتميزة في السرد الروائي العربي المعاصر لها قضاياها الفكرية والاجتماعية والسياسية، كما ان لها ارتساماتها الخاصة التي لا تخلو من خصوصية يفرضها واقع الصحراء وطبيعة الحياة فيها. حيث الاساطير والغموض والسحر وجماليات الشكل المنبعث من هذا المشهد الساكن الذي يلفه الغموض كلما توغلنا داخله. ومن الروائيين الذين اعتمدوا الصحراء، خاصة الصحراء الليبية مكانا وزمانا وواقعا خاصا في اعمالهم السردية الروائيان ابراهيم الكوني واحمد ابراهيم الفقيه. والخيال الصحراوي في اعمال الكوني والفقيه خيال خصب، ثري بالدلالات وهو يحدد من الناحية السردية وجهة نظر الشخصيات التي تعيش فيه، انها شخصيات موجودة على حافة الحياة دائما، وكأنها في صراع ابدي مع الموت. لا وقت لديها للتفكير الا بما يحفظ لها استمرارية وجودها. ويحصنها من مواجهة الفناء، فكل شيء في المجتمع الصحراوي قابل للحياة والموت في

دلالات الواقع في رواية المهرء "فئران بلا جوار" لأحمد ابراهيم الفقيه نموذجا

❖ شوقي بدر يوسف *

في اعماق الفانتازيا في القص الحديث شك في العالم الذي تنتمي اليه الحكاية. اهو هذا العالم. ام عالم مغاير تماما؟

■ ت. ي. ابتر



في السرد الروائي الليبي الحديث تبدو علامات متوهجة من الابداع الروائي والقصصي تطرح نفسها على الساحة لتعيد صياغة الواقع. وترسم ملامح من الظروف الحلية المرتبطة باشكاليات الانسان المعاصر بقضاياها الخاصة وهمومه وهواجسه. وتقدم نماذج ترصد هذا الواقع من خلال خطوط محددة تشترك فيها البيئة والطبيعة والانسان. وهي تطمح في بناء خصوصية لها في الرواية العربية المعاصرة. كما انها تطمح ايضا

في التعبير عن الواقع الموضوعي للمجتمع من خلال نصوصها المفتوحة على هذا المجتمع، والتي تأخذ من تجاربه وتوجهاته وخبرته وشخصه ابعاد محاورها.

آن واحد (١). لذا كانت روح الصحراء تتبع من هذا المجهول المسيطر على عالمها الخاص، والذي يصل في بعض الاحيان الى حد القداسة والرهبنة، فهي تزخر بعالم منبسط خاص له تخومه وحدوده المكانية المجهولة، كما ان له ايضا اوجه حياة لها طبيعتها وسماتها الخاصة. وهي تتبع من هذا المنبسط العريض من الاراضي الرملية الشاسعة بما تحويه دروبها وتضاريسها من حياة فطرية ومظاهر حية لصراعات تدور حول طريقة الحياة ذاتها. ولا شك ان سلطة المكن الصحراوي في حد ذاته هو المعبر عن دلالات ومفارقة الواقع فيه خاصة ما يرتبط في اغلب الاحيان بمغزى الحياة والموت، ففي الصحراء تبدو المفارقة واضحة والاحتمالات اكثر قوة. وهي في السرد الروائي تمثل المعادل الموضوعي الأكثر فضولا عند المتلقي لما لها من خيال واسع مليء بحواس غير مأثوفة. ومثاهات هائلة. ودروب زمنية دائرية تنتهي من حيث هي تبدأ : لهذا السبب فان المجتمعات الصحراوية مجتمعات بلا زمن. تعيد انتاج نفسها باستمرار بطريقة واحدة وكأنها موجودة في الأبد. وهكذا يملئ المكان نوعا محددا من الزمان الدائري ويفرضه في هذه البيئة. وبالطبع فان المكان والزمان كليهما. يمليان وجهة نظر معينة تقتصر بهما (٢). وهو ما نجحت الرواية في رصده وتصويره والتعبير عنه.

ولعل الاداء النفسي للعالم الداخلي للشخصيات التي تعيش الصحراء. وتبحث عن أبسط مظاهر الحياة فيها بأي وسيلة من الوسائل هو المعبر الحقيقي نحو معرفة ان سلطة الصحراء وسطوتها كسلطان واسلوب حياة هي السلطة والسطوة الطاغية والمسيطرة على سكان هذا المكان. لذا نجد ان هذا المنحى الشديد الخصوصية قد تواجد بصورة مكثفة في بعض الروايات العربية التي اتخذت من المكان الصحراوي ملهما لها.

واذا كان عالم ابراهيم الكوني الروائي يعد ملحمة الحدود القصوى كما اطلق عليها. فان عالم احمد ابراهيم الفقيه الروائي هو عالم يحكمه الصراع الدائم للانسان بين القديم والحديث، بين الابيض وذاته، بين الرجل والمرأة. بين الابيض والاسود، عالم متمرد دائما يحمل ازماته على كاهله، لكنه في نفس الوقت عالم متطور يعيش المدينة والقرية كما يعيش الصحراء، يعيش الحياة كما هي في أي مكان كان، كما ان له زمنه الخاص المتطور، والمحدد سلفا وهو كما يقول : انه صراع متأصل في نفوسنا، نحن القرويين الذين عشنا في مجتمعات بدائية ثم انتقلنا الى

مجتمعات عصرية وقرانا واطلعا. ومن الاسئلة التي شغلتني دوما : ماذا يحصل بين هذه الجبلية التي جبل عليها الريفي بحكم الموروث والطبيعة والتكوين القديم. والمكتسبات الانسانية والثقافية التي جاء بها التحصيل العلمي. نحن نعيش في عصر تغير سريع. وانا كجيلي كله. كنت شاهدا على تغييرات سريعة. من الجبل الى الطائفة. ومن القنديل الى المصباح الكهربائي. هذه التحولات الخطيرة غيرت كثيرا من المفاهيم بما فيها مفهوم الزمن نفسه، فكان لا بد ان تطغى على وعينا (٣). لذا نجد في ثلاثيته : ساهيك مدينة وهذه تخوم مملكتي ونفق تضيقته امرأة واحدة يطرح ازمة المثقف العربي في غربته النفسية والجسدية، كما يجسد صراع القيم المتناقضة بين الشرق بعاداته الموروثة وقيمه المعروفة والغرب وحضارته المدنية الصاخبة. ولعل الصدام الحضاري بين الموروث الشرقي والحداثة الغربية كان هو معادله الموضوعي في ثلاثيته التي اطلق عليها بعد ترجمتها الى الانجليزية ثلاثية حدائق الليل. وفي رواية : حقول الرماد نجد ان رؤيته للذات والعالم في هذا النص وان كانت تبدو من وجهة نظر سوداوية متشائمة مفادها ان علاقات الشخصيات الروائية بعضها البعض ومع الطبيعة تبدو علاقات عداء وتضاد وحرمان مما حول واقعه الى واقع قائم. الا ان احلامها التي حاولت تحقيقها قد تحولت الى مجرد امنيات ربما هي لم تتحقق ولكنها كانت في سبيلها الى بلوغ ما تريد. وعلى ذلك فقد اصبح اليأس هو السمة الغالبة على مناخ هذا النص بفعل الممارسات الانسانية التي تمارسها الشخصيات العائشة حياتها من خلال الخوف والقمع. وايضا بفعل الظروف الاجتماعية التي اثرت في حياة الناس. في بيئة مثل بيئة واحدة قرن الفزال الصحراوية التي لا تملك غير اشجار النخيل. وهذه المرأة الموسومة بجميلة والتي كانت مصدر متاعب لاهل هذه الواحة كلهم بسبب جمالها الذي فتن الجميع وعلى رأسهم المتصرف في شؤون القرية. لذا كانت حياة الناس والشخصيات النابعة منها محكومة بحقائق المكان واساسيات تكوينه، وممارسات شخصه. وتحلقها حول هذه المرأة التي تمثل في واقع الامر الحياة بكل مغرياتها.

وفي روايته الاخيرة التي صدرت عن دار الهلال وهي رواية : فتران بلا جحور يرصد احمد ابراهيم الفقيه عالما متكاملا يعيش الصحراء في منظومة حياتية تتشابك فيه المصالح والمنافع الخاصة الى حد الصدام الحتمي بين الانسان والطبيعة

والحيوان. وحيث تحتدم المشاعر الانسانية في اشد اوقات الصراع تعقيدا. ويبرز جوهر الانسان الحقيقي في هذا المكان الموحش من العالم، وتتجلى غيرته على حياته وعلى دينه وعلى تقاليده وعلى عشيرته وعلى ذاته. وتتجسد في نفس الوقت العلاقة بينه وبين ربه لتضيء شعلة من الايمان الخالص. وتوهج طريق الخلاص الذي يبحث عنه الجميع. ويحتمون به في مثل هذه الازمات والمحن. والنص يحمل من دلالات الواقع في صحراء جندوبة ملامح ما تعبر عنه علاقة الانسان بقدره. وعلاقة الانسان مع ذاته. ومع الآخرين. والصراع الدائر مع المكان من اجل البقاء. وتجربة النص تعتبر من التجارب الحية في الرواية الليبية المعاصرة، وهي رؤية لها خصوصيتها تختلف عما عبر عنه الفقيه في : حقول الرماد و ثلاثية حدائق الليل. ففي دلالاتها الواقعية في عالم الصحراء والذي استخدم له الكاتب ابعادا محددة من الفانتازيا لابرار الواقع واستبطانه. كما استخدم له ايضا عنصر المفارقة لتحديد وقائع وممارسات هذا الواقع. كما استخدم له سردا وصفيا مباشرا، ولغة شاعرية تحمل من الدلالات ما تعبر به عن الذات وهواجسها ومخاوفها قبل ان تعبر عن المكان والوجود الانساني ذاته. مما اثرى النص وعمق آليات سرده من خلال استخدامه ايضا لموروث فني حكائي استمد بعض منه من الشكل الذي جاءت به حكايات كليلة ودمنة حينما جسد مجتمع بعض الحيوانات والزواحف الذين داهمهم الانسان وقضى على بعض مظاهر الحياة في مجتمعهم الصغير. كما جسد الكاتب ميثولوجيا الحياة في الصحراء الليبية. حينما ابرز ابسط مظاهر الحياة في هذه البيئة الصحراوية الساكنة. بما لها من شكل خاص وتضاريس ذاتية وجغرافية خاصة. كما عبر عن كم الالتباسات التي طرأت على الواقع الصحراوي واصطدام شغوص الرواية مع واقعهم المأزوم. وحياتهم الجديدة الى حد التفكير في النكوص والعودة من حيث أتوا، او تطيين البيوت للموت في قبور يصنعونها بأيديهم ولا بأيدي غيرهم.

وفي كلمته التي تصدرت النص يقول الدكتور احمد الفقيه : ان التجربة التي تناولها احداث الرواية، تجربة قريبة من وجداني، لانني كنت شاهدا من شهودها وانا طفل في العاشرة، ولعل تقدم العمر. واحساسني بوطأة السنين التي احملها على كاهلي هي التي حفزتني لاستعادة ذلك العالم الفاطس في سديم الزمن الغابر، واستحضار شخصه واحداثه وبعثها من





جديد في عمل أدبي يستمد عناصره الأولى من تلك التجربة الانسانية البالغة العمق والخصوبة بكل ما رافقها من الموعذاب ومعاناة (٤). وعلى الرغم من ان الرواية قد كتبت في بداية الستينيات، ونشرت فصول منها في مجلة "الرواد الادبية" المحتجبة خلال عام ١٩٦٧ ثم اهملها الكاتب لظروف خاصة، الى ان تم نشرها كاملة عام ٢٠٠٢ اي بعد ٣٥ عاما تقريبا من بداية كتابتها، الا انها تحمل من الطراوة والحدائث في المضمون ما يجعلها تحمل من دلالات الواقع ما يكفي للتعبير عن الواقع الآتي المعيش بكل ما يحمل من تازمات اجتماعية وسياسية وغرائبية.

ان البطولة في رواية "فتران بلا جحور" هي للانسان المطلق والمكان المتوهج والمشاعر المحتدمة للشخصيات في اوج محنتها. وقد نجح الكاتب في تفسير هذا الثالوث للتعبير عن رؤية انسانية حية في قلب الصحراء يعيشها الانسان في مكان موحش. ويتعرض لمحنة الجوع، ومأزق الموت، لقد امتزجت مشاعر الانسان في هذا المكان مع عنف الصدمة التي منيت بها قافلة اهل النجع التي جاءت هذه البقعة من "جندوبة" فلم تجد الحصاد المرتقب كما سمعت عنه، وصوره لها خيالها بل وجدت سرايا وخواء طاغيا. فتجسدت امامها كتلة هائلة من الحزن والقلق والخوف والترقب تضافرت كل الجهود لازاحتها من الطريق، والتغلب عليها، ولكن قسوة الطبيعة كانت اقوى من قدرتهم على ذلك. لذا شغل بها الجميع وعلى راسهم الشيخ "حامد ابو ليلة" كبير اهل النجع وزوجته الحاجة خديجة، وعاش افراد القافلة جميعهم لحظة الموت كاملة بعد ان سدت امامهم كل السبل، حاولوا تأجيل زمنه بعض الوقت عندما ضحى الشيخ حامد بجمله وهو رفيق عمره، ليأكل منه افراد القافلة باعتبار انه هو المسؤول عن حضورهم الى هذا المكان. وكان احساس الشيخ حامد اثناء ذبح الجمل ومشاعره الطاغية تجاه رفيق عمره الذي رافقه في سفره الطويل سنين، واياها كثيرة، بل كان سببا في انقاده من الموت في احدى مرات سفره، كانت مشاعر واحاسيس متضاربة تتأرجح بين الحزن والهلع، على فقدته للجمل رفيق عمره وبين واجبه تجاه عشيرته، ان دلالة الواقع في هذا المشهد الحزين الذي شاركته فيه كل القافلة كان يعبر عن عظم الفقد، وحجم المسؤولية التي كان يحملها الشيخ حامد على عاتقه " : كان حامد ابو ليلة الوحيد من اهل النجع الذي لم يشارك في هذه الوليمة. لان نفسه ابت ان تستمخ لحم هذا الكائن

الذي اخلص في خدمته حتى آخر العمر (٥). ويتخذ كفاح اهل النجع اشكالا عديدة في مواجهة مصيرهم المحتوم. فكل فرد من اهل النجع كان يفكر تفكيرا عميقا في مصيره ومصير من معه في هذه المحنة الكؤود. حاول اهل النجع البحث عن الطعام حولهم في كل مكان حول التلال وفي الاماكن البعيدة دون طائل، في الاعشاب التي تنبت بطريقة شيطانية، والزروع الصحراوية غير القابلة للاكل، وقد استخدم الكاتب الموروث الديني من خلال الرمز المحكي من قصة السيدة "هاجر وابنها اسماعيل، حيث يجيء اليسر بعد العسر في نفس المنطقة الصحراوية الجرداء. فبعد صلاة الحاجة خديجة زوجة الشيخ حامد ودعائها الى الله ان يذك كرمهم ويخرجهم من محنتهم " : ما ان رأت جزءا من قرص الشمس يظهر من خلف الافق حتى مدت ذراعيها وبسطت يديها تضربا وابتهاالا لخالق الكون، قائلة بصوت خاشع خاضع : اللهم يا نور الارض والسماء، وزب الشمس والقمر والنجوم، والافلاك الدائرة في سدم الفضاء، ومنشئ هذا الكون الذي لا يحده حد، ولا يحيط باسواره الا واحد احد، فرد صمد، اخرج كربتنا، واخرجنا مما نحن فيه من ضنك وشقاء، انك اعلم بنا منا، وادري بما هي نفوسنا وضماثرنا، وما سيؤول اليه ماننا غدا، فاغثنا وارحمنا.. يا من وسعت رحمته كل شيء (٦).

وبعد انتهائها من الدعاء وجدت حفيدها الصغير "علي" يبحث عن التبتة الشهية التي يحب ثمارها داخل الخيمة ووجدت بجانبه اكداسا من السنابل المحملة بالثمار الذهبية المكتملة النضج من القمح والشعير " : انها لا تكاد تصدق، حتى ملوك الجان الذين يتحركون في الخفاء، يريدون انسانا يجيد استخدام طلاس النبي سليمان، كي يقوموا بخدمته على هذا النحو، واحضار هذه الحزمة من السنابل في هذا الوقت القصير الذي يمت فيه صوب مصدر النور.. وقبل ان تتحرك باي اتجاه لمعرفة سر ما حدث، سجدت وهي جالسة في مكانها سجدتين شكرا لله على نعمائه، وتمجيدها لفائق قدرته وابداعه (٧). لقد ادركت الحاجة خديجة بحسها الايماني العميق ان الله قد فرج كربتهم، ولكنها لم تكن تعتقد ان يكون ذلك بهذه السرعة الفائقة، لقد نبش حفيدها الصغير "علي" عن نيتته المفضلة في جحور الفتران الصحراوية ووجد هذا الكم الوفير من اكداس السنابل المحملة باشهي الثمار التي اخرجتها "جندوبة" حتى الان. لم يصدق الشيخ حامد ما حدث ولكنها كانت المعجزة التي حدثت في هذا

المكان الصحراوي الملهو والتي كان يعرف تماما انها ستحدث، وان الله لن يخزيهم، ولكنه لم يكن يعرف الطريقة التي سيتم بها هذا الانفراج.

على الجانب الاخر في هذا المكان الموحش بالنسبة لاهل النجع كانت هناك محنة اخرى حلت بسكان المكان الاصليين " الجرابيع " والزواحف من النمل والخنافس وغيرها من الحشرات ساكنة هذا المكان. لقد داهمهم اهل النجع ودمروا بعض بيوت النمل حين داست الجمال والحمير على احد مدنها عند قدومها، لقد صور الكاتب مجتمع الجرابيع تصويرا سرديا انسن فيه طريقة الحياة لتلك الفئة من الحيوانات ذات السيقان الطويلة والتي تمثل الغالبية العظمى لسكان هذه المنطقة من الصحراء، كما صور ايضا مجتمع النمل ونظام الدقيق الذي استخدم لمحاولة انقاذ مجتمعهم من الدمار الشامل. كما نجح الكاتب ايضا الى ابراز التعاون بين الحيوانات بعضها البعض في مواجهة هذا الوافد الجديد الذي اتى هذا المكان ومعه اسلحة الدمار، لقد اتى الانسان الى هذا المكان ومعنى ذلك ان الخراب سوف يعم مجتمع الجرابيع وباقي المجتمعات الاخرى. ويجب عليهم ان يبحثوا لهم عن مكان آخر يقيمون فيه. هكذا اشار عليهم اهل الرأي والفتوى من كبار الجرابيع في المنطقة، واجتمعت الزواحف ايضا للمشورة واخذ الرأي بشأن هذه المحنة التي المت بمجتمعهم وأشار البعض بالهجرة وأشار آخرون بالمقاومة والحرب ومناصبة الانسان العدا حتى يرحل.

وتتطور الحياة في "جندوبة" حين يفد فجأة وعلى غير انتظار وافد اخر جديد على المنطقة، جماعة متحررة من الفجر من قبيلة آل جبريل بحثا عن الطعام في هذه المنطقة الصحراوية، حضروا الى المكان وسكنوا المنطقة المقابلة لاهل النجع، ويستخدم الكاتب المفارقة في ابراز وجه التناقض الحادث نتيجة ذلك، وتبدو دلالة هذه المفارقة في كل من ممارسات آل جبريل واهل النجع، لقد حصر آل جبريل في سيارة حديدية حديثة بحثا عن الطعام ايضا ولم ياتوا بمواشيهم وجمالهم كما حدث مع اهل النجع القادمين من "مردة"، كانت نساء آل جبريل تسير سافرات بينما نساء اهل النجع لا يخرجن الا للضرورة وهن متحجيات، نساء آل جبريل يعملن مع الرجال جنبا الى جنب ويتحدثن في احاديث لا تستطيع نساء اهل النجع الخوض فيها، وبينما يترأس قبيلة اهل النجع الشيخ حامد ابو ليلة، يترأس جماعة آل جبريل امرأة هي "رابحة" العرافة، وينشأ صراع بين

البناء الفني

ثمة منطقة مشتركة بين البحث الأنثروبولوجي والعمل الروائي تتمثل في اهتمام كل منهما في إعادة بناء العالم الإنساني وان اختلفت اساليب كل منهما تجاه ذلك. فاحيانا يعتمد القص او الحكى في كل من العمل الأنثروبولوجي والرواية على وجود "حبكة" في كل منهما وان كان ذلك اكثر ظهورا بطبيعة الحال في العمل الروائي. وفي رواية "فئران بلا جحور" يبدو السرد الروائي وظاهرة الرصد الأنثروبولوجي متجاورين في خطوط النص الرئيسية. ولعل وجود نقطة محورية في ظاهرة الرصد الأنثروبولوجي داخل النص تمثل في انسنة حياة الحيوانات ومناصبتها العداء للانسان الوافد الى ارضها ليشتركها الطعام والحياة معا. وهي النقطة التي استند اليها الكاتب ليقوم دعائم الحكمة الرئيسية للنص والذي كان حريصا على ان تكون هي لحظة التصوير المصاحبة له. وليبرز ايضا من خلالها طبيعة الحياة في هذه البقعة من الصحراء. فالاحداث في هذه المنطقة محكومة بتصوير كل من الأنثروبولوجي والروائي معا للنص الروائي او لظاهرة الرصد فيه. لذا فان الكاتب في هذا النص كان حريصا على الاهتمام بالسرد الروائي من ناحية اللغة ورسم الشخصيات وتوضيح المفاهيم الاجتماعية السائدة. وايضا كان حريصا على اقتطاع مجتمع محلي محدد ومحدود وواضح المعالم يركز فيه بحثه دون ان يسقط من الاعتبار العلاقات المتبادلة بين الشخصيات وسائر المخلوقات المتواجدة معها على الساحة من خلال ابراز الظواهر الاجتماعية، والصراعات الدائرة وغيرها من مظاهر الحياة الموجودة داخل اطار النص. وقد نجح الكاتب في تسجيل الاحداث بصورة تبرز شريحة من الحياة المتصارعة والمتضادة في رقعة صغيرة من الارض. وفي بؤرة زمنية محددة مستخدما لغة سردية حكاية تسير في ايقاع لغوي بسيط وتتأرجح تبعا لمجريات الاحداث ما بين الوصف والسرد المباشر والتداخل. وكما قال رولان بارت في كتابه "الكتابة عند درجة الصفر": ان القص او الحكى يقلص التجربة الانسانية. ويركزها في نقطة زمنية ترتفع عن الوجود المحسوس الملموس المقيد بالعوامل والقيود المادية " (٨). كما عني الكاتب ايضا في بنائه الروائي باستخدام التفاصيل النفسية لدى الشخصيات، والتفاصيل الوصفية للطبيعة ومزج هذين العنصرين بغرض ابراز دلالات الواقع في المكان الصحراوي. وربطه بالشخصية الاصلية والتي تمثلها

علم "رابحة" من جهة، وايمان "برهان الفقي" احد افراد اهل النجع من جهة اخرى، وفي حين يأكل اهل النجع الشعير والحنطة وهو اكلهم المفضل. يغرم آل جبريل باكل لحوم الجرابيع، وبينما ينام اهل النجع مبكرين حتى يستطيعوا العمل مبكرين في استخراج اكداش السنابل من جحور الجرابيع، يقيم آل جبريل الاحتفالات والسهرات وجلسات السمر التي يرقص فيه الجميع رجالا ونساء، وينشدون اغانيهم وهازيجهم الخاصة، ويسهرون الى ساعة متأخرة من الليل. وينشأ الصراع بين كبراء اهل النجع الذين يرفضون مصادقة الوافد الجديد. فالحاج ابو حمامة يبدو متشددا في حكمه على آل جبريل ويرفض الاقتراب منهم والحديث معهم. بل يهدد ان حدث ذلك ان يرحل بمفرده. بينما يقف الشيخ حامد موقفا معتدلا منتظرا ما سينجم عنه الموقف هؤلاء القوم. وفي الوقت نفسه يحاول آل جبريل التودد الى اهل النجع بأي طريقة وبأي وسيلة كانت. ولكن هذا الوضع لا يستمر طويلا فسرعان ما تنشأ علاقة بين كل من "برهان الفقي" امام اهل النجع وبين "رابحة" عرافة آل جبريل، وبين "مسعود" الزمار احد شباب اهل النجع. وزهرة احدى فتيات آل جبريل. ويرفض الجميع من اهل النجع هذه العلاقة الجديدة. ويحاولون وادها في مهدا قبل ان يستفعل الامر. ولكن مظاهر الجوع والبحث عن الطعام، واكتشاف آل جبريل لأكداش السنابل التي يحاول اهل النجع اخفاءها عنهم. جعل العلاقة بينهم تأخذ منحى جديدا، فقد اتفق الطرفان عن طريق برهان الفقي الذي كان بارع الحجة والرأي. ورابحة بمنطقها الانثوي البليغ، بان يتعاون الجميع في تقسيم الطعام في هذه المنطقة من الصحراء. فيكتفي اهل النجع بطعامهم من السنابل. ويتركون آل جبريل ينعمون باكل الجرابيع مع مشاركتهم لهم في استخراج السنابل من جحور الجرابيع. بشرط عدم افشاء هذا السر الى احد اخر حتي لا يحضر وافد جديد الى المنطقة ويشاركهم في مصدر رزقهم هذا. ازاء ذلك حدثت نقراة في التعامل بين اهل النجع وآل جبريل، وتطورت العلاقة سريعا بفعل المغريات التي قدمها آل جبريل. وبدأ افراد الجماعتين يقتربون من بعضهم البعض. حتي كلل هذا الاقتراب بالمصاهرة بين الجماعتين، وتزوج مسعود الزمار من زهرة على غير عادة اهل النجع ثم تزوج برهان الفقي من رابحة، ثم جاءت الانفراة الكبرى حينما بدأت السيول تتدفق على المنطقة واخذ الماء والخصب والنماء يعم المكان.

(الجرابيع) والشخصية الوافدة الذي يمثلها (الانسان)، كما تجسدت جماليات النص في هذا التيه الموضوعي الذي طرحه النص والذي مزجه الكاتب بحبكة الازمة التي وجد اهل النجع انفسهم فيها حين وفدوا الى "جندوبة" باكتشافهم عدم وجود مصدر للرزق الوفير كما كانوا يعتقدون، ثم استكملة الكاتب بتصوير الصراع الذي دار بين حضارتين متناقضتين في الشكل، ومتصادمتين في الممارسة هما اهل النجع وآل جبريل. ومن ناحية الشكل تطرح الرواية كثيرا من اللوحات المشهدية ذات التكوين اللافت للنظر. خاصة المشاهد التي تجمع الحيوان والانسان على السواء، اجتماع الجرابيع لحل المشكلات الواقعية الملحة في عالمهم بعد وفادة الانسان الى ارضهم. واجتماع النمل لانقاذ احدي مدتهم المدمرة. واجتماع الكلاب للاحتفال بالنصر على الذئاب التي حاولت الاقتراب من النجع، واجتماع اهل النجع وآل جبريل بعد اتفاقهم على تقسيم الثروة في منطقة جندوبة "دون تدخل آخرين معهم في هذا المجال.

في هذه القراءة لهذا النص الروائي الذي يطرح العديد من التساؤلات الملحة والقضايا الساخنة التي لا شك تطفو على الساحة في الوقت الحاضر، والذي في كتب في اوائل الستينيات برؤية تنبؤية حاول فيها احمد الفقيه ان يبرز من خلال اسئلة الرواية الصراع الحضاري بين الجديد والقديم، بين الشرق والغرب، بين العلم والايمان، بين الاصلية والمعاصرة، بين العناصر الوافدة والاخرى الحاضرة، بين نظرة الانسان الى ذاته والى همومه والى الحياة كلها.

* كاتب وناقد من مصر

المصادر والمراجع

- (١) الخيال الصحراوي في ادب ابراهيم الكوني.. ملحمة الحدود القصوى، سعيد القانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ٢٠٠٠ ص ١٤.
- (٢) المصدر نفسه ص ١٤.
- (٣) ابن الصعراء يكتب عن تغير الزمن والانسان اللامنتهي (حوار) مع د. احمد ابراهيم الفقيه، عمار الجندي، الوسط، لندن، ع ١٩٩٥/١١/٢٠ ص ٥١.
- (٤) فئران بلا جحور، روايات الهلال، القاهرة، ٢٠٠٢ ص ٦.
- (٥) الرواية ص ٢٥.
- (٦) الرواية ص ٥٦.
- (٧) الرواية ص ٥٨.
- (٨) الرواية الأنثروبولوجية بين الواقع الاثووجرافي والخيال الابداعي، د. احمد ابو زيد، عالم الفكر، ابريل/مايو ١٩٩٥ ص ١٢٨.

فئران بلا جحور



بالرغم من مرور قرون عشت على عصره، فإن حضور ابن رشد في هذه الأونة تحديدًا يعد ضرورة حيوية، سيما حين يعلو الحديث عن تجديد الخطاب الثقافي والخطاب الديني. ابن رشد، ذاك المفكر والفيلسوف العربي الذي ترك بصمة فارقة في تاريخ أوروبا المسيحية. وأسهمت شروحاته للفلسفة الإغريقية وكذا منهجه العقلاني في تفسير الوحي، في بذرة نواة النهضة الأوروبية الحديثة. كما يعد من أهم منجزاته الفعلية - بالإضافة إلى إعادة تفسير الأرسطية الحديثة بعد أن خلصها من شوائب المثالية الأفلاطونية - راب الصدع المتعل بين الفلسفة والدين، ونفي الفكرة القديمة القائلة بكون الفكر معاديا للدين. كما أنه صاحب الدعوة إلى إعادة تأويل النص المقدس حتى يتفق وصالح البشر تبعاً لظروف ومتطلبات عصرهم.

ابن رشد في عيون الغرب

الفيلسوف العربي الذي بذر نواة النهضة الأوروبية

❖ فاطمة ناعوت *

ابن رشد، الذي احتفى الغرب بفكره إلى حد أن أقام مدرسة فكرية باسمه وهي الرشدية وإلى حد أن جعل هذا المذهب الفكري إحدى المواد الأساسية المقررة على طلاب الجامعة في أوروبا، فلن تجد طالباً غربياً غير مطلع على منهجه وفلسفته، هذا الرمز الفكري ذاته للأسف لم يُحتَفَ به على المستوى العربي على النحو اللائق. أو لنقل أن يتم التعيم على منهجه وفلسفته بزعم أنهما يضربان في مسلمات الدين والوحي. ذلك الزعم الذي ستثبت السطور القادمة كذبه.

نشأته والقابله:

هو أبو الوليد محمد بن رشد القرطبي (١١٢٦-١١٩٨م). الفيلسوف العربي المعروف في الغرب باسم أفيروس 'Averroes'. والذي كان معروفاً باسم أفين روبرت و أفيرويس في القرون الوسطى. ولد بقرطبة، التي كانت قديماً عاصمة لاسبانيا الشمال إفريقية (المغربية) أو ما تسمى (Moorish Spain). وهو سليل عائلة شهيرة من النابهين والعلماء. تقلدت عائلته منصب القاضي الرسمي لأجيال متتالية مثل ابن رشد الجيل الثالث منها، لعب دوراً بارزاً في تاريخ الأندلس السياسي كما كان أحد أهم الرموز السامقة في تاريخ الفكر العربي الإسلامي وكذا في تاريخ فلسفة غرب أوروبا وكهنوتها حتى لقب بعدة كنيسات منها أمير العلم، جهيد الفقه، القضاء، الرياضيات، الطب، وقبل كل شيء الفلسفة.

لعب الدور الأبرز في الدفاع عن الفلسفة الإغريقية وإنقاذها من الحملة الشرسة التي شنتها جماعة الأشعرية



(المتكلمون)، على الفلسفة والفلاسفة، بقيادة الغزالي المتوفى عام ١١١١ بعدما أعاد إنتاج الفكر الأرسطي وتفسيره والتعليق عليه. قام منهجه في الأساس على فكرة البرهنة على عدم وجود تعارض بين الدين والفلسفة إذا ما تم تناولهما كليهما بوعي وبعمق. تراوح منجزه الفلسفي بين أشكال عدة منها التفسير التفصيلي للفكر الأرسطي، دفاعه عن الفلسفة ضد من يدينونها بدعوى تعارضها مع الإسلام. ثم بناؤه صيغة جديدة من الأرسطية بعدما خلصتها، بقدر Neo-Aristotelianism ما أمكنه ذلك الوقت، من شوائب الأفلاطونية المحدثة Neo-Platonism.

الشارح:

بدأ الالتفات إليه مع بداية القرن الثالث عشر من قبل العالم الغربي الذي لقبه بـ "شارح أرسطو" حيث عملت مساهماته الفكرية على إعادة اكتشاف ذلك المعلم الذي سقط في هوة النسيان قروناً. هذا الكشف الذي كان له اليد الفاعلة في انطلاق إرهابية الإسكولائية اللاتينية ومن ثم النهضة الأوروبية فيما بعد مع القرن الخامس عشر. وبالرغم من أهميته الفارقة تلك فإن ما كتب عن ابن رشد بالإنجليزية كان قليلاً في مقابل الكثير من الاهتمام الفرنسي والأسباني به. سيما بعد أن أصدر إرنست رينان كتابه القيم "ابن رشد والرشدية Averroes et l'averroisme" عام ١٨٥٢.

أبرز القرن الثاني عشر نخبة من أعظم المفكرين والعلماء في الأندلس بوصفها أسبانيا المسلمة في ذلك الوقت: مثل ابن راجا، ابن طفيل وابن ميمون الذين طوّروا المدرسة الأرسطية الحديثة، التي كان لها أثرها البالغ على لاهوت أوروبا المسيحية. هؤلاء المفكرون الذين بزّهم جميعاً ابن رشد وألقى منجزه الفلسفي بالظلال على منجزاتهم في الفكر القروسطي.

ساهمت أفكار ابن رشد في تحويل مسار الفكر الأوروبي في العصور الوسطى فكان آخر عظام مفكري الإسلام الذي عاش فيما وراء حدود أسبانيا بينما أثرت فلسفته بعمق في عقول مفكري الغرب.

تعليمه:

جرباً على عادة الأسر العريقة في ذلك الوقت، تلقى ابن رشد تعليمه على عائلته فنبغ في الدراسات القرآنية، والتشريع، والعقائد اللاهوتية، كما برع في علوم الفلك، والأدب، والرياضيات، والموسيقى

وعلم الحيوان، على أن أهم منجزه كان في الطب والفلسفة. يرجع نبوغ ابن رشد إلى ولعه الشديد بتحصيل العلم فقد نذر نفسه للعلم والتحصيل حتى قيل إنه لم يتوقف عن القراءة والكتابة سوى يوم زواجه ويوم وفاة والده، غير إنه يدين بنجاحه كذلك إلى مناصرة خليفتيه مستنيرين من الأسرة الحاكمة المعاصرة له ورعايتهما، هما أبو يعقوب يوسف (١١٦٢-١١٨٤) ثم نجله يعقوب المنصور (١١٨٤-١١٩٩). اللذان تأصلت في ظل حكمهما روح التسامح والود بين المفكرين والمثقفين على عكس العداء القديم للفلسفة من قبل المذهب المالكي الذي مثل أهم الأحزاب الفكرية الإسلامية في الأندلس في تلك الآونة.

بعد عامين من تنصيب ابن رشد قاضياً في سيفيل، جلبه الخليفة أبو يعقوب إلى قرطبة وأغدق عليه من النعم وزففة المكانة، فجعل منه كبير القضاة وطبيبه الخاص كما أتمننه على العديد من المناصب الرسمية الرفيعة في مراكش وسيفيل وقرطبة. وتحت رعايته المعنوية والإنسانية بدأ ابن رشد مهمته الكبرى في إعادة قراءة وتفسير أعمال أرسطو والتعليق عليها.

لقاؤه مع الخليفة:

ويحكى ابن رشد كيف كان لقاؤه الأول مع أبي يعقوب في حضرة ابن طفيل: "بعد بضعة استفسارات ودية حول عائليتي، باغتني الأمير بسؤال عن وجهة نظري حول طبيعة السماء وفكرة الخلق". مدركا ضيق رؤية بعض الفقهاء، أجاب ابن رشد، على نحو حذر، بأنه لم يكون بعد نظرية كاملة بهذا الصدد، الأمر الذي جعل أبا يعقوب يفتح دائرة النقاش بعرضه آراء أفلاطون وأرسطو. فيما بعد، تمكن ابن رشد من مناقشة الفلسفة الإغريقية بحرية مع أبي يعقوب الذي شجعه على تدوين شروحه حول أعمال أرسطو.

في السنوات التالية تزايد إنتاج ابن رشد الأدبي بشكل ملحوظ في رعاية البلاط والخليفة. وحين تولى المنصور الخلافة عام ١١٨٤، اتخذ على نهج أبيه طبيبه الخاص وتولاه برعايته ومناصرته حتى لكان يناديه بالأخ وزوجه إحدى بناته. ومنذ اللقاء الأول بينهما، الذي رتبته صديقهما المشترك ابن طفيل، نشأت صداقة حميمة بين ابن رشد والخليفة المنصور، غير أن ذلك الحذب الاستثنائي الذي لقيه في بلاط المنصور سوف يتحول فيما بعد إلى رفض وإقصاء حتى يتم نفيه مع بعض رجالات البرلمان من أتباعه ويتم

إحراق الكثير من مؤلفاته في علم المنطق والميتافيزيقا. وقبل موته سيستعاد من جديد الفرمان القديم الصادر ضد الفلاسفة بوصفهم مناهضين للعقيدة الإسلامية.

عزله من منصب القاضي ونفيه:

قوبلت كتاباته الخلافية الصادمة بتقدير بين من قبل النخبة المثقفة، في حين مثل ابن رشد عدواً للعامة وتعرض لهجمات من قبل المتعصبين بسبب دفاعه الجريء عن الفلسفة الإغريقية وزعمه اتفاقها ومفردات الإسلام. كانت آراؤه فاحشة في عيون المتطرفين الذين رجموه يوماً في المسجد الأعظم في قرطبة. وفي وصفه المرور لهجمة المتطرفين وتدميرهم مكتبة قرطبة صرخ ابن رشد قائلاً: لا طاغوت فوق الأرض يعادل طاغوت الكهان. وبالرغم من أن المنصور كان إلى حد بعيد حاكماً مستنيراً، فإنه حين رأى بوادر فتنة تهدد الإسلام، ورغبة منه في تهدئة وامتصاص غضبة العلماء المحافظين، رمى ابن رشد بالهرطقة وأمر بإحراق بعض كتبه. ولأنه كان في حاجة لمساندة الفقهاء المالكيين في حربه ضد القشتاليين، عزل المنصور ابن رشد من منصبه كقاض ونفاه من بلاطه في مراكش إلى لوزينا. وفي رواية أخرى قيل إن ابن رشد أشار في أحد كتبه عن علم الحيوان إلى المنصور بوصفه "ملك البرابرة"، الأمر الذي أغضب الأمير وسبب نفي ابن رشد. وبعد انتصار المنصور في موقعته، هدأت غضبة مسلمي أسبانيا وخمد التمصب فتم العفو عن ابن رشد بعدما وصل إلى درجة من الإحباط قصوى، فعاد من جديد إلى عمله في بلاط الخليفة قبل قليل من رحيله في ١٠ كانون الأول عام ١١٩٨. غير أن موته لم يمح أفكاره التي أشعلت ترجماتها إلى اللاتينية فتيل التغيير الجذري في فكر أوروبا الكنسي في القرون اللاحقة.

ترجماته ومنهج العقلانية:

ترجمت شروحه لفكر أرسطو إلى اللاتينية في القرن الثالث عشر، على يد الاسكتلندي ميشيل سكوت والألماني هيرمانوس أليمانوس، وكانت بمثابة البعث للأرسطية الحقيقية في الغرب، وقد أقر روجر بيكون أن سكوت هو صاحب التحول الفعلي في تاريخ أوروبا الغربية بسبب المقدمة الرشدية لأرسطو.

عبر تلك الترجمات تسرب مبدأ المزاوجة بين العقل والإيمان إلى الفكر المسيحي في أوروبا مما أطلق شرارة المذهب العقلاني الذي أدى بدوره إلى التحرر التدريجي من الفكر الأفلاطوني





الذي كان أقل وطأة في الشرق المسلم عنه في الغرب المسيحي.

في القرون السابقة لابن رشد كان ثمة تشويش في استيعاب الأرسطية من قبل المفكرين المسلمين ولهذا تم تشويه فكره على يد العديد منهم، وكان ابن رشد أول من استعصم أرسطو الأصل الذي تم اكتشافه من جديد في الغرب عبر ترجمات شروحه. وفيما تلا من قرون أصبحت أعمال ابن رشد تدرس في جامعات أوروبا الأمر الذي أزهى لحركة انتصار الأرسطية وإزاحة الفكر الأفلاطوني الراسخ في الغرب وقتئذ ولذا يعتبر الغرب الآن أفيرس واحداً ممن لعبوا دوراً رائداً في إحياء تطوير الإسكولائية المسيحية. وفي حين أخذ كثير من المفكرين المسلمين على فكر ابن رشد استفراقه الشديد في العقلانية. إلا أن كتاباته ظلت منجماً للأفكار والمعلومات لفلاسفة المسيحية ومحركاً لتحرير عقول المثقفين الغربيين على مدى قرون أربعة منذ ق ١٢ حتى ق ١٦. وظلت أعماله ماثراً جديلاً وسجلات حادة بين إسكولائي أوروبا في مواجهة الكنيسة من أجل تعديل تعاليمها.

تأثير الكهنوت الأوروبي بالرشدية:

تأثر الكثير من أدبيات اللاهوتية في القرون الوسيطة بالرشدية، مثل دراسات توما الإكويني. واعتبره كثير من متحرري الفكر من مسيحيي أوروبا واحداً منهم إلى حد أن (أسبنوا) اسمه فجعلوه آفين رويز (Avén Ruiz)، غير أن آراءه كانت غير مقبولة من قبل المسيحية الأرثوذكسية الكلاسيكية حيث كانت معظم نظرياته معاكسة لتعاليم الكنيسة الجوفاء. لكن ذلك لم يلبث الأثر البالغ الذي لعبته أفكاره على لاهوت مسيحية العصر الوسيط. وعلى الجانب الآخر، درس بعض المسيحيين أعماله على نحو منفرد لاقتناص أخطائه. مثلما فعل أرنولد فيلانوف (١٢٤٠-١٣١١) حين استنكر اعتماد الفكر المسيحي على تعاليم ملحدة كهذه. ومن أجل تأكيد قوله قام بتحريف أفكار ابن رشد. في ذات الوقت قامت مجموعة من الباحثين. في ق ١٢ وقائدهم سيجر بارينت. بإعلان ولائهم التام لابن رشد مما أثار هياج الكنيسة وغضبيتها. كذلك أخطأ بعض الدارسين الأوروبيين فيهم فكر الرجل مما أدى إلى اختلاق خطأ فلسفي يسمى بالرشدية: - وهو ما دلّ في أول الأمر على Averroism اتجاه فكري يذهب إلى أن الفلسفة حق والدين الموحى به باطل. تلك الرشدية

رفضها الإكوينيون وبطبيعة الحال كان سيئراً منها ابن رشد نفسه لو عاصرها. سوء تأويل ابن رشد هذا هو ما دعا الكنيسة لاتهام المذهب كاملاً بتدنيس المقدس ومن ثم استنكاره عالمياً. بيد أن معتقد ابن رشد عن خلود المادة وعن اتصال الله بالموجودات عبر وسيط العقل الضعيف ظل العامل الحيوي في المعتقد الأوروبي حتى فجر عصر العلم التجريبي الحديث. وظل ابن رشد والرشدية مادة جدل في الدوائر الأكاديمية الأوروبية لثلاث سنين. وبالرغم من ظهور الكثير من المفكرين في العالم العربي والإسلامي مثل ابن خلدون وغيره. فقد ظل ابن رشد الأشهر ولقب بـ 'الشارح' في العالمين العربي والغربي. ولامتلاكه عقلاً منطقياً. آمن ابن رشد بمقدرة العقل على سبر الأسرار الكبرى للكون، سوى أنه جاء متأخراً جداً عن أن يتمكن من إحداث إحياء حقيقي للفلسفة في بلاد الشرق الإسلامية نظراً لسيادة نظريات الغزالي.

إعادة بناء الأرسطية الحديثة:

منذ بداية حياته. أعجب ابن رشد بأرسطو واعتبره العملاق الذي شارف رؤية الحقيقة والتجسيد البشري لتطور الفكر الإنساني الرفيع وعبره وصلت الفلسفة إلى خلاصة ذروتها في أسبانيا المسلمة غير أن أفكاره كانت أكثر تقدماً من أن تستوعب في عصره. قال قائل: إن أكبر فضائل ابن رشد أنه منع لاحقيه من حجب الأصل الأرسطي أو تشويبه. فقد كان أول من نقل كتابات أرسطو بصياغة أرسطية أصلية. وقد قيل إنه الأعلى قاماً بين سابقه ومعاصريه من المسلمين فهماً وتحليلاً وتفسيراً لفلسفة أرسطو. آمن ابن رشد بأن الحقيقة في عمقها لا يمكن ولوجها إلا عن طريق التحليل العقلاني. وبأن الفلسفة وحدها هي القادرة على الوصول إلى الحقيقة العليا. قبل بفكرة وجود الوحي. وحاول إثبات التوافق بين الدين والفلسفة بغير أن يتماهى وبغير محو للفروق. آمن بأن القرآن يضم الحقيقة العليا بين دفتيه على ألا تفسر كلماته حرفياً وذهب إلى أن الفلسفة تؤكد الشريعة. ولا تتناقض معها وأن سيادة الفكر الإنساني لا تسمح بوجود تعارض بين العلم وبين فكرة الوحي. أقر بأهمية دور الدين في حياة الأمة على اعتبار أن تناول الكتب المقدسة من منظور فلسفي من شأنه تطعيم الغيب بالمنطق والحكمة، وفي سبيل كفاحه لإثبات التناغم بين السيلين، كتب أنه في حال وجود تعارض. باعتبار أن النص المقدس لا يخرق المبدأ

العقلي ولا يتناقض مع ذاته، يجب الاحتكام وقتئذ إلى العلم. برز ابن رشد كذلك في تطوير "نظرية الفكر" التي أثرت بقوة في تاريخ المدرسة الأرسطية. يذهب معظم الأرسطيين. قدامى ومحدثين، إلى أن تلك النظرية قدمت فهماً دقيقاً للأرسطية. لكن جوهر الأمر أنها ذهبت فيما وراء الأرسطية لتشبي ذلك بفكر ابن رشد ذاته. وقد دار الكثير من الجدل حول هذه النظرية نظراً لتعقيدها وهي تذهب بشكل عام إلى افتراض كون النفس البشرية جزءاً من الذات الإلهية الشاملة الحاوية. ومثل عدد من مجاليه. حاول ابن رشد رسم صورة للحقيقة العليا عن طريق مزج الجدل التحليلي مع الحدس الفطري من أجل إمكانية تصور مساهمة الإنسان في الجوهر الكلي للوجود. وعرف الفلسفة بأنها لا شيء سوى سبر تحليلي لظاهرة الوجود والوحي والسلطان الإلهي. كنما الوحي قد أملى مع الكتاب التوصية بدراسة الفلسفة.

نظرية الخلود:

حاول ابن رشد إصلاح نظرية الخلود عند أرسطو. تلك النظرية التي تنفي بوضوح فكرة خلق العالم من وجهة النظر اليهودية والمسيحية والإسلامية. آمن ابن رشد في سرمدية الله وفي أبدية فعل الخلق، ونظر لفكرة أن الكون دائم التطور والبناء على ما سبق في صور جديدة، وأن الله قد خلق الزمان كما خلق الكون على نحو سرمدي ما دام هو ذاته ذا طبيعة سرمدية خالدة.

شرح تشيخ أفكار ابن رشد بقوله: بالنسبة لابن رشد. الكون يتحرك من الأبدية بواسطة محرك أبدي هو الله. المادة والهيولى متلازمان لا يمكن فصلهما إلا في العقل، وأن ثمة تراتباً لوجود الأشكال والموجودات. المادة في حركة دائمة بينما العقل ثابت ومدرك لذاته. الروح واحدة وموزعة في الأجساد، وعلاقتها بالجسد تشبه علاقة المادة بالهيولي.

ويقول ابن رشد في تفسير منهجه: لأن الله ذاته، بالتعريف، ثابت ولا ينبغي له التغير. فالكون وحركته ثابتان غير متغيرين حيث تم برمجهما بالعقل الإلهي الفعال فما كان ممكناً وجودهما على صورة مختلفة. ويمكن للعقل عبر رحلته المدهشة في مملكة الحقيقة العليا اللامادية أن يشارفها. فالعالم لا يمكن أن يكون في قاع ميزان الوجود. لأن المعايير التي تشكل قوانين الطبيعة تمت معرفتها عن طريق الموجودات الفيزيائية للأشياء المادية. وما يمكن رؤيته بالعين كأشكال منفصلة سريعة الزوال. يمكن إدراكه بالعقل كرواسخ دائمة.

وتبقى ملتصقة إدراكها بهذه الأشياء تماماً مثل الختم المعدني المنقوش على العملة. هنا يمكن للمعرفة بواسطة العقل - بوصفها أداة ضرورية لإدراك نظام الطبيعة - أن تكون منطقها الخاص عن الحقيقة ومن ثم تقترب من الحقيقة القصوى. يمكن إخضاع فكرة الوحي وأسرار الله العليا للتفسير العقلاني. وعند الكلام عن عالم يتبع بدقة قوانين الطبيعة - وهو مادة جيدة للإيمان كما هو مادة جيدة للجدل والتشكك - لا مناص من الارتكان إلى التفسير العقلاني.

تناغم الدين والفلسفة

وعلى الجانب الآخر. آمن ابن رشد بأن كلمات الله تعبر عن الحقيقة من خلال لغة تصويرية رمزية بحيث يمكن للعامة من غير الفلاسفة استيعابها. مدركا التناقض الفكري بين هؤلاء الذين يؤمنون عن طريق العقيدة الدينية وبين الآخرين ممن يأخذون بأسباب العقل والمنطق. وذهب إلى أن كلا من الفلسفة والوحي الديني حق. فالحقيقة يمكن إدراكها على مستويات عدة. وعليه فحتى لو أخطأ الفلاسفة في تأويل النص المقدس فإن أخطاءهم يجب أن تمرر. واجتهد ابن رشد في تطويع الأفكار الفلسفية حتى تتناغم مع الأفكار الدينية. في مقالته عن توافق الفلسفة والدين فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال حيث قال: "بما أن الفلسفة حق والوحي السماوي حق. إذن لا سبيل إلى تعارضهما. لأن الحق لا يضاد الحق."

انتهج ابن رشد طريقة مزدوجة لتبسيط اللاهوت. إحداها للنخبة المثقفة والأخرى للكتلة العريضة من العامة. بل تهادى إلى حد أن كتب إلى قادة المسلمين عن وجوب حجب كتب علوم الدين عن غير المؤهلين لاستيعابها. النص الديني، من وجهة نظره، مغلف بنسيج تصويري ليسهل تخيله، أما الحقائق داخله فيمكن الوصول إليها عن طريق المران على عملية التفكير. أراؤه العقلانية في المسيحية القروسطية نسبت إليه سمعة سيئة بوصفه يعط بما يسمى نظرية "الحقيقة المزدوجة". تلك النظرية التي هو بريء منها، والتي جوهرها ثمة فرضية قد يؤكد اللاهوت صدقها. بينما تؤكد الفلسفة صدق معكوسها. ذهب ابن رشد إلى أن هناك ثلاثة أنواع من الرجال: الأول والأكثر عدداً هم الذين يقبلون الأفكار التي يدعمها المنطق، الثاني هم يسيرة الاقتناع والانقياد.

الثالث والأقل عدداً هم هؤلاء الذين لا يقتنعون سوى بالأدلة الحاسمة الجلية. وعلى ذلك أقر ابن رشد بضرورة التحدث مع البسطاء عبر المنطق الديني. في حين يمكن الخوض في الحقائق العلمية مع النخبة المستتيرة.

استنكاره لوضع المرأة العربية

كان ابن رشد ينظر من سلطة الامتلاك وشهوة الحياة. فكان متواضعاً كريماً مؤمناً أن الفاضل هو المحسن إلى أعدائه. وكان رفيقاً شفوفاً يستكر وضع المرأة السلبي في المجتمع كونها تحيا لإنجاب الأطفال وإرضاعهم وحسب. وكتب متأثراً بتعاساتها أن اختصار المرأة في تلك الأعمال الشاقة أهدر طاقتها ودمر مقدراتها على إنجاز الأعمال الرفيعة. وطالما أحزنه مصيرهن القدي فوصف النساء بأنهن كالنباتات، يحين فقط من أجل الاعتناء برجالهن. وهذا ما حثه على أن يكتب: "في مجتمعاتنا لا مجال يتيح للمرأة إبراز موهبتها، كما لو كانت مندورة للإنجاب ورعاية الصغار وحسب، تلك الحال الاستعبادية هي التي دمرت قدراتها على الاضطلاع بأمور أرقى، ولذا لا نجدها قادرة على منح مكرامات أخلاقية. النساء يحين كالخضراروات، يكرسن أنفسهن لأزواجهن. من هنا تنشأ تعاسة بلادنا، حيث يزيد عدد النساء عن ضعف عدد الرجال بينما لا يستطعن أن يحصلن على ما يفي بمتطلباتهن الضرورية من خلال العمل."

مؤلفاته وسجله مع الغزالي

بالإضافة لما يقارب الثماني والثلاثين كتاباً فلسفياً، فإن كتاباته قد غطت مساحة واسعة من المعرفة منها: شرحه لكتابات جالين: "كتابات في علم الفلك، الموسيقى، الشعر. وعلوم البلاغة، كما تضمنت مؤلفاته ست عشرة دراسة طبية مهمة يتصدرها كتاب "الكليات في الطب". وموسوعة طبية في سبعة أجزاء تناولت التشريح، التشخيص، علم التحليل، علم وظائف الأعضاء، العقاقير. تلك المؤلفات الطبية، التي فاقت كل المؤلفات الطبية في العصور الوسيطة، ترجمت إلى اللاتينية وأعيدت طباعتها غير مرة. وفي سجله التاريخي مع الغزالي إثر كتابه "تهافت الفلاسفة". الذي رد ابن رشد عليه في كتاب "تهافت تهافت الفلاسفة" فقد ابن رشد نقطة بنقطة أخطاء الغزالي حيث أثبت أن البرهان الذي ساقه الغزالي للهجوم على الفلاسفة يبرز حين يقتصر جزءاً من الفلسفة خارج سياقها الطبيعي ليحاجي بها جزءاً آخر، وذهب إلى أن

المنطق الوحيد المقبول للدراسة لا يكون إلا عن طريق استعراض المنظومة كاملة للبحث عن أوجه مناقضتها للواقع. كان ابن رشد كذلك طبيباً مرموقاً حيث درس الطب في سيفيل على الطبيب الأشهر هارون التاجالي. ولأهمية الرجل فكرياً وفلسفياً، تصدرت تماثيل ابن رشد بهو جامعة برشلونة وعلى طول جدران مدينة قرطبة القديمة.

تسريب فكره عبر قنوات غربية

مع قرب انتهاء السيادة العربية في الأندلس تم تسريب التيار الرشدي كاملاً إلى قنوات عبرية ولاتينية ساهمت في تغيير فكر أوروبا المسيحية تدريجياً وحتى فجر العصر الحديث. وقد وصل مشروعه الفلسفي الأشهر في تفسير الأرسطية وشرحها. الذي منه جاءت كنيته بـ "الشارح". وكذا دراساته في اللاهوت، إلى الغرب عبر ترجمات لاتينية وعبرية. كتابه المهم في الطب "الكليات" ظهر في نسخة لاتينية بعنوان "Colliget" بوصفه المجلد العاشر من النسخة اللاتينية لأعمال أرسطو طبعة دار Venice فينيس عام ١٧٥٢. وجاء تفسير ابن رشد للأرسطية "Commentaries" على ثلاثة أشكال: مقاطع تحليلية قصيرة، شروح موجزة للنصوص، وشروح تفسيرية مستفيضة، عُرفت بالتتابع بالتفسيرات الصغرى، التلخيص، والوسطى الجامع، والكبرى الشرح. تلك الشروح كانت لها اليد الفاعلة في تمهيد الطريق لنهضة أوروبا. والمفارقة أن التفسير الأكبر قد أثر أعظم الأثر على طلاب العلم الغربيين وأحدث ما يشبه الثورة في الفكر الغربي بينما لم يكدر يرى من أثر له على الفكر الشرقي الإسلامي. على أن تلك التفسيرات لم تكن على قيمة عليا من حيث النقد الأدبي لأعمال أرسطو. حيث اعتمد ابن رشد في تحريرها، كونه غير ذي خبرة باليونانية والسريانية، على ترجمات عربية غير دقيقة عن النسخة السريانية المنقولة عن الأصل اليوناني، غير إنها كانت ذات أثر بالغ في تحديد التأويل الفلسفي والعلمي للمنهج الأرسطي. وفقدت معظم تلك الشروح ولم ينقد منها غير عدد من ترجمات اللاتينية. على أن هذا القليل المتبقي يشي بمدى تميز وعمق رؤية هذا الرجل.

من أشهر دراساته الفلسفية بخلاف تهافت التهافت: "دراستان حول وحدة العقل الفعال والعقل الهيولاني: دراسات في المنطق لأجزاء مختلفة من "أورجانون" ظهرت في كتاب بعنوان "تساؤلات في المنطق الحر عند أرسطو": أبحاث





فيزيائية مبنية على فيزياء أرسطو: دراسة تفنيد فكر ابن سينا (Avicenna): ثم دراسة عن تناغم الفلسفة واللاهوت "فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال". وصدر كل ما سبق في طبعتين لاتينيتين عن دار فينيس في حين لم تتوفر الدراسات الأخرى سوى في نسخة عبرية وأخرى عربية.

وقد أعلن ابن رشد تبجيله الشديد لأرسطو وفكره حول فلسفة وحدة الروح العليا والبشرية إذ اعتبرها أنقى تعبير عن الحقيقة العليا عبر الحقول الدالية للعلم والفلسفة، وذهب في تعظيم هذا الفيلسوف مبلغاً لم يصله غيره من المفكرين إلى درجة أن أطلقت الإسكولائية في مراحلها المتأخرة على أتباع ابن رشد (وليس على أتباع الإكويني كما هو شائع). لقب "قروود أرسطو" كناية عن تأثيرهم الموهل بسلطة أرسطو الفكرية حتى أنهم كانوا يفخرون بتلك الكنية. دافع ابن رشد عن مبدأ ثنائية الحقيقة الذي يكرس أن للدين نطاقاً وللphilosophie نطاقاً آخر، حيث الفكر الديني يخص الكتلة البشرية العريضة بينما الفلسفة منبورة للنخبة المثقفة. الدين يقوم بالتعليم عن طريق الرموز والإشارات، بينما الفلسفة تقدم وتلج الحقيقة ذاتها. وعلى هذا تحل الفلسفة محل الدين داخل العقل المستنير القادر على تعاطيها. وعلى الرغم من أن الفيلسوف قد يرى أن الصحيح دينياً زائف فلسفياً فإنه يجب ألا يستتكر التعاليم الدينية قياساً على هذا، لأنه في هذه الحال يجرد العامة من وسيلتهم الوحيدة في تحقيق معرفة (رمزية) عن الحقيقة.

كانت فلسفة ابن رشد. كما عند معظم الفلاسفة العرب، مستقاة عن الأرسطية الموشاة بمسحة خفيفة من الأفلاطونية المحدثة، وفيها نجد فكرة خلود المادة كعمق إيجابي للوجود: ومفهوم احتشاد الأرواح في طبقات تراتبية بين الله وبين المادة: ورفض فكرة القدرية بالمفهوم الشائع لها: ومعتقد أن كلا من المجالات السماوية في حال تجدد دائم، ونظرية الصدور والاستخلاص كمرادف لمفهوم الخلق وأخيراً تمجيد المذهب العقلاني والمعرفة الروحية كهدف ومطمح أعلى للنفس الإنسانية.

العقل الهولاني والعقل الفعال:

في كلمة موجزة. طرح ابن رشد كل ملامح الأفلاطونية المحدثة التي أضافها العرب للأرسطية الصافية. أما الغريب

في تفسير ابن رشد لأرسطو فهو المعنى الذي أعطاه للمذهب الأرسطي من العقل الفعال والعقل الهولاني. قال سلفه ابن سينا أن العقل الفعال عام وشامل ومنفصل بينما العقل الهولاني فردي ومتصل بالنفس. في حين اعتقد ابن رشد في انفصال كل من العقل الفعال والهولاني عن الذات الفردية وفي كونهما شاملين عامين حيث الروح واحدة في كل البشر. واعتقد في خطأ الإسكندر الأفروديسي حين حصر العقل الهولاني في مجرد كونه نزعة طبيعية في الإنسان وكذا خطأ المفسرين الآخر مثل ثيمستوس وثيوفراستس في وصفهم له بأنه محض جوهر فردي مرهون بالصفات الطبيعية. وآمن بكونه طبيعة في الإنسان غير إنه منتم لعقل آخر خارجي، واستخدم مصطلحات مثل هولاني. محتمل. مادي. في التذليل على هذا النوع من العقول الهولاني الذي لو استقصى من النزعات والصفات الطبيعية الفردية- في عملية التحليل العليل- لتحول إلى العقل الفعال ذاته. بكلمة أخرى فإن العقل ذاته يسمى فعلاً في حال الصفاء المطلق ويسمى هولاني أو محتملاً أو مادياً في حال استعماله بموجب الطاقة الكامنة لصناعة الأفكار. بالإضافة إلى هذا تكلم ابن رشد عن العقل المكتسب وهو العقل الفردي حال تواصله مع العقل الفعال. وعلى هذا فبالرغم من وجود عقل فعال واحد (عددياً) فإن ثمة عدد من العقول المكتسبة بعدد الذوات الفردية التي هي في حال اتصال مع العقل الفعال.

ابن رشد والإسكولائية الأوروبية:

تحدث الإسكولائيون عن اتصال العقل الكوني مع العقل الفردي وفضلوا استخدام مصطلح التصاق عوضاً عن اتحاد أو وحدة. وضربوا مثلاً بالشمس التي كانت وتظل مصدراً واحداً للضوء إلا أننا يمكن أن نعتبرها مضاعفة وكثيرة. أي مصادر متعددة للضوء طالما تثير أجساماً عديدة بواسطة أشعتها المنبثقة من جسد الواحد. هكذا الحال بالنسبة للعقل الكوني الأوحده حال اتصاله بالعقول الفردية المتعددة. وسرعان ما اكتشف الإسكولائيون أن الضعف في هذا المعتقد. بوصفه تفسيراً سيكولوجياً لوحدة الأصل المعرفي. يكمن في فشله في تفسير الحقائق الخاصة بالوعي، التي تشير إلى أنها ليست مجرد نزعة فردية. لكنها حال وعي فردي فعال يدخلها المرء ليعبر عنها بعبارة أنا أفكر. مثلب آخر، من وجهة النظر

الإسكولائية، في نظرية وحدة النفس mono-psychism التي تقول بأن ثمة عقلاً واحداً. وهي عدم مقدرتها على الإجابة عن التساؤل حول أبدية النفس الفردية وخلودها. والشاهد أن ابن رشد اعترف بعجزه عن تكوين قاعدة فلسفية لهذه المظنة وبقي قائماً برؤى فكرة خلود الروح الفردية إلى المعتقدات الدينية.

جوهر الأمر أن تميز ابن رشد الحقيقي قد تجلى في تفاسيره أكثر منه في أفكاره. لأن معتقداته قوبلت بردود فعل متباينة وأثر متفاوت على المدارس المسيحية. ففي البدء كان ثمة تأييد لأفكاره فتحول نفور الإسكولائيين الخفي من سطوة الكنيسة بالتدريج إلى رفض باد لتعاليم المسيحية. ولكن في آخر الأمر، بفضل ثورة الرئيسانس. تحولت أفكاره مجدداً إلى مجرد أقوال مؤقتة، بينما ظلت شروحه وتفسيره تحمل أسباب نجاحها وتحققها الفوري والدائم. وقد اتخذ القديس توما الأكويني التفسير الأكبر لابن رشد 'Grand Commentary' نموذجاً له ليفدو الإسكولائي الأول الذي يتبنى هذا الطراز من الشروح. وعلى الرغم من رفضه أخطاء ابن رشد وتكريسه عدة دراسات في هذا الشأن، إلا أنه كان يرى أن كلمة هذا المفسر العربي - بالرغم من إفساده طقوس المشائين- يجب أن تقابل بكل احترام وتدبر. وقد قال دانتى أيضاً شيئاً مشابهاً. وبعد عصر القديس توما ودانتى كان ابن رشد يُكنى بوصفه العدو الأول للإيمان.

* شاعرة من مصر

المراجع:

- "Moorish Culture in Spain". Burckhardt, George Allen & Unwin, Ltd., London, 1972.
- "The Structure of Spanish History". Castro, A. Princeton University Press, Princeton, 1954.
- "The Spaniards - An Introduction to Their History", Castro A., University of California Press, Berkeley, 1971.
- "Muslim Spain - Its History and Culture", Chejne, A., the university of Minnesota Press, Minneapolis, 1974.
- "Islamic Contributions to Civilization", Cobb, S., Avalon Press, Washington, 1963.

ثقافة الإرهاب

✧ غاري الديبه

لا يمكننا تجاوز المحنة التي تعيشها بلداننا العربية، بعيد انهيار كافة المحاولات لإنشاء مجتمعات مرتفعة عن ضعينة الانقسام والتطرف والتعصب. لقد قسّمت كل المشاريع الدينية والليبرالية في اختيار موقف اجتماعي وسياسي يؤلف بين هذه المجتمعات، ويحقق لها بنية سليمة ومعافاة من مكائد الغلو والتكفير والانتهازية، وأصبح نظامنا السياسي والاجتماعي كله مهددا بما أنتج خلال الفترة الماضية من مصادم متطرفين حملوا على عاتقهم انتاج افكار غير معنية بالواقع، مسدودة الى الوهم، وساكنة في تلافيفه، مستندين بتطبيقاتهم وافكارهم التي تفسيرات غائبة للنصوص الدينية.

ان الارهاب الذي شكل ثقافة تتوسع وتجد في رسم صور باهتة ومسكونة بالخوف والترقب والحقد والكراهية لكل من يخالف تفسيرات منتجها للحياة، لا تنتمي الى الواقع، ولا تستطيع ان تكون لبنة من لبناته، ولا تقدر على اقصاء الحقيقة التي تحتاجها المجتمعات العربية من تقدم وتطور وملاحقة للعصر الذي تعيش فيه، بعيدا عن التطرف والغلو والجحوش.

فمنتج الارهاب كمادة ثقافية تدميرية تستشري في البنى الاجتماعية العربية. وذات اصول محملة بمرجعيات تستمد مقوماتها من الدين، هو في حقيقة الامر غير سوي، ولا يحمل سوى الدرائع والتبريرات الفاقدة للمنطق في قراءة الواقع وتفسيره.

كذلك فإن المجتمعات العربية تستطيع تشكيل نظمها السياسية، وبنائها الاجتماعية ونهضاتها الاقتصادية، بعيدا عن الكراهية والحقد والتطرف والتفوق في الماضي، لان ثقافتنا العربية الاسلامية محملة بالصفاء والروية والحكمة في التعاضل مع اي ظرف واي واقع، وهي قادرة بحكم التجربة الحضارية الطويلة لها ان تبني مناطق وعيها بما يتلاءم والعصور التي تعيشها، واذا كان ثمة انحطاط او تدهور سياسي واجتماعي تمر به مجتمعاتنا، فمرد ذلك لا يقع تفسيره على عاتق الدين، ولا يستمد معالجته من التطرف والاقصاء والالغاء والكراهية.

اما في حال وقف منتج الارهاب الذي صار سبة ولعنة ضد حضارتنا العربية الاسلامية، على انه محكوم لتفاصيل السياسة الدولية وما تجره علينا من ارتهاق لها وتماش مع فضائتها الجبرية لنظمنا السياسية والاجتماعية، فذلك يعالج بإنتاج وعي مخالف لهذه الجبرية بطرق حضارية، ومتقدمة في سلوكها الانساني والمعرفي، ولا يذهب الى مناطق الترويع والرهيب والعتمة.

لقد استطاعت المجتمعات الانسانية التخلص من برائن التفوق في تخلفها وتردي اوضاعها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، من خلال بناء وعي متقدم في فهمه للواقع وقدرته على سبر حاجات الانسان ومتطلباته المعرفية والاقتصادية والانسانية، بإدراك هذه الحاجات والتعامل معها بواقعية ومنطق يؤهل الانسانية للتقدم والانسنة والمضي في مسيرة الحضارة البشرية، بعيدا عن الاقصاء وفي عمق الحوار والتواصل الانسانيين.

وفي منطقة اسياغ ثقافة الارهاب على منتج ثقافة المقاومة، فإن قصور التفسيرات التي ينتجها الارهابيون الملتاثون بهوس الفئة الناجية في هذا المعطى، هو ما يدفع للخلط بين المقاومة والارهاب، ويدحض اي معنى اصيل للمقاومة. ان هو ازاح فكرة المقاومة النبيلة باتجاه تفويض ما يجمع عليه المجتمع في معناها، الذي يشرع منطق برفض المجتمع ذاته، لكل ما يقوض من حريته وقدرته على الحياة واستمراره فيها.

ان ثقافة الارهاب لا تحمل في جيناتها غير الصفاء، وتدمير اي مجتمع تسيل اليه من تحت ستار العتمة، وكل ما تحمله لمساراتها من عقائد وافكار تتلظى بالدين او بالمقاومة، ما هو الا محاولة لتلطيف حدة الخراب الذي تنتجه، وتصوغه في كهوف الظلمة القائمة، وما على المجتمعات التي تسعى لخلاصها من التخلف الا ان تجبر هذه الثقافة على مغادرة وعيها وحياتها.

الكلمة» (١)، وينظر إلى الجسد رؤيويًا بوصفه علامة المتعة وسيمياء الخصب. وإذا كان إيقاع التسمية «الجسد» متأتيا لسانيا من «أن الثوب مجسّد إذا كان مصبوغا بالجساد وهو الزعفران» (٢)، فإنّ تشكيل الرؤيا في مدلولها الحسّي الجسدي يقود إلى أنّ «تسمية الزعفران بالجساد تحيل على حمرة الشبيهة بجمرة الدم في الجسد الحي» (٣)، إذ «يقال عن الثوب مجسّد إذا ولي جسم المرأة قابلاً بعرقها. ولعله سميّ بذلك لأنه يتخذ شكل جسدها فيبرز مفاتها بملاصقته لها. كما أن هذا الابتلال دليل على قوتها ورواء بشرتها» (٤)، وإطلاق شرارتها التي تلهب الخيال الإيروسي للشاعر، وتدفعه نحو استنطاق رؤياها ومحاورتها.

وعلى الرغم من أنّ «الجسد البشري أقرب المحسوسات إلينا لكنه أغمض دلالة عندنا، من موقعه تبدأ المسافات وتبع التساؤلات وتطلق أسفارنا نحو المجهول. هو لا شيء في الكون الواسع ولكنه صلتنا الفعلية الوحيدة بالوجود. فنحن موجودون فيه وموجودون به» (٥). ويتعالى حضور الجسد في المشهد البشري بوصفه كياناً ورؤيا. فهو يوجد في قلب العمل الفردي والجماعي وفي

مرايا الجسد :

تبليات اللسان الشعري الأنثوي

أ.د. محمد صابر عبيد *

مرايا صورة المرأة برؤياها الجسدية اللافتة والمحرّضة والمثيرة، وظلت هذه الصورة المراوية

حاضرة التداول تشخيصاً وتفسيراً وتأويلاً في المخيال الشعري العربي. بحيث اكتنزت بإظهار الأشكال والتصنيفات والخيارات. في السبيل إلى تشكّل استثنائي فريد يبقى في دائرة التحريض والإثارة والتشعير.

على نحو يكسر فيه الدائرة وتنسرب حيواته إلى الخارج لتروي ظمأ الأرض وتلجم حسد السماء.

إنّ قيمة الرؤيا الجسدية في محتواها الإرثي داخل المخيال الشعري العربي تكمن في امتلاء بدن المرأة «ورواء بشرتها ونعمة حالها، فهي متعة الفارس ورضيعة الأديب والشاعر ومفخرة الفتى وحظوة السيد الفارس. في وسط صحراوي جاف يقوم على المنافسة والثروة والسؤدد وسلطة



قلب الرمزية والاجتماعية (٦)، فضلا على أنه يعد محلا (موضوع تحليل) له أهمية كبيرة في فهم الحاضر (٧)، إذ تتجسد رؤياه بـ «الكثافة والامتلاء وعنف اللون وجمال الصورة» (٨)، ويسهم تركيب الأجزاء الذي هو إحدى أدوات تشكيل الرؤيا في إنجاز سرّ كثافة الجسد وثقله وتجمّعه وتماسكه ورسوخه في المكان (٩).

تتمظهر الرؤيا في أنموذجها الشعري بوصفها «ذلك المزيج المشعّ، المعجون بلغة الشاعر وفكره وحنينه، وهي كذلك، مصدر فاعلية العمل الشعري» (١٠)، كما أنّ التجلي في إطار الرؤيا هو تلك «اللحظة التي يصير فيها ما كان يتفاعل في الخفاء من عناصر التجربة الفنية باديا للعيان في الإدراك والتعبير معاً، إنه الحدس التعبيري الذي يتخذ شكل صورة تقع بين المفهومات المجردة ومنطقة الشعور. لذلك فهو يحمل العنصر الذاتي في إطار المفهومات التي تتكوّن منها التجربة، ولهذا السبب أيضاً يحمل صورتَي المفهوم والإدراك الحسي في وقت واحد، وبالتالي فهو جوهر الرؤيا» (١١).

إنّ الجوهر الرؤيوي في منظوره الجسدي المتحرّك على شاشة اللسان

تتمظهر الرؤيا في أنموذجها الشعري بوصفها، ذلك المزيج المشعّ، المعجون بلغة الشاعر وفكره وحنينه. وهي كذلك، مصدر فاعلية العمل الشعري.

الشعري الأنثوي يتمخض عمّا يدعوّه رولان بارت «لذة النص» (١٢)، وهي تمثل لديه «اللحظة التي يتبع فيها الجسد أفكاره الخاصة» (١٣).

من هنا تتعطف رؤيا الجسد إلى موقع اللسان الشعري الأنثوي، لتتير نصوصه بوهج الرؤيا وجمهرها الملتهب، ولتجاوز الآخر المتدخل محاوره شعرية مكافئة، تماهي بين جسد اللغة ولغة الجسد في الأنموذج الشعري الأنثوي المتمظهر بخصوصيته في الشعرية العربية الحديثة.

ينفتح نص الشاعرة سعاد الصباح انفتاحاً جسدياً على كونه الشعري، فتدفع إشارته اللسانية «أتوسل إليك»

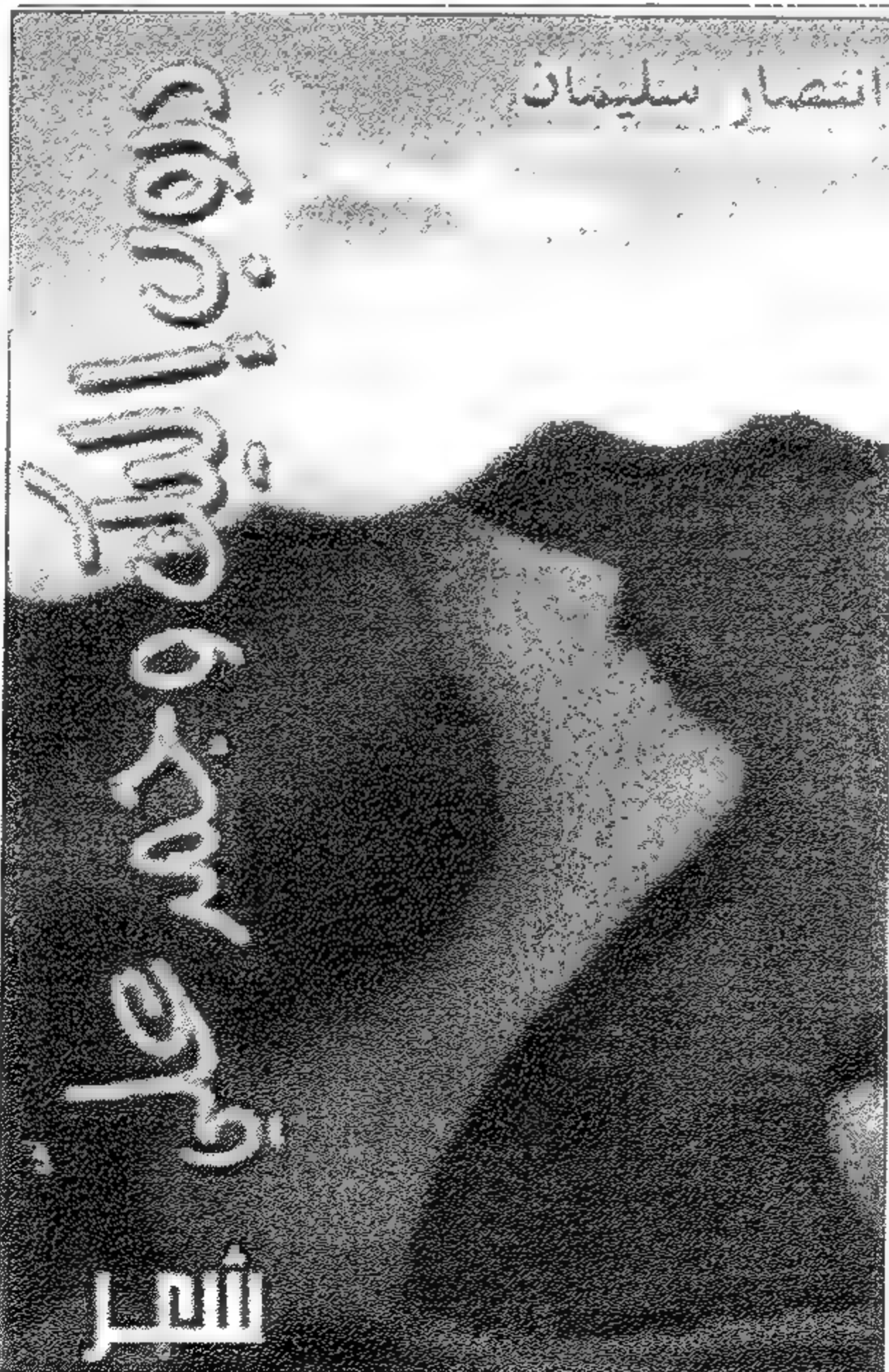
إلى رسم خارطة دلالية للمكان، يحضر فيها الجسد حضوراً كلياً معبراً عن رؤياه في احتلال مساحة المكان:

أتوسل إليك
أن لا تقف بين مرآتي.. ووجهي
بين قامتي.. وظلي
بين أصابعي.. وورقتي
بين فنجان القهوة.. وبين شفتي..
بين قميص نومي.. وشراف سريري
فهذا استعمار
لا أحتمله (١٤)

إنّ الوقوف المائل لجسد «الآخر» المتجاوز لتوسلات نقضه وإيقافه عن المثول يهيمن على الجسد النصي الأنثوي ويحرّك حساسيته، ويتدخل في تفاصيله ويستقصي حدوده، ابتداءً من هوية الجسد «وجهي» وجدل علاقته مع آلة الكشف والتصوير والمضاعفة «مرآتي»، حيث يصبح الوقوف بينهما «لا تقف» سبيلاً لعزل الهوية «وجهي» عن إمكانية تجليها الصوري والفعلية والوجودي المرآوي في «مرآتي»، مروراً بالوقوف بين «قامتي / وظلي» سبيلاً إلى غربة الجسد عن الطبيعة المتمثلة في المظهرية الشمسية العاكسة، وهي تحقق حضوراً

أفقياً للجسد على خارطة المكان تضاهي حضوره العمودي، بحيث يتمخض الحضور عن فعالية متقاطعة تضغط على المكان بأبعاده ومستوياته كلها.

وينتقل الوقوف إلى مساحة الكتابة «بين أصابعي / وورقتي» ساعياً إلى فصل الصوت القادم من الكون الجسدي عن طريق قناة «الأصابع» التي تشير في المشهد الشعري الأنثوي خيالا إيروسيا خاصاً، عن «الورقة» بصورتها البيضاء المتخيّلة في الذهن، إذ إنّ حركة





تتداخل وتتعاشق وتتقاطع
وتتعاكس استنادا إلى محركاتها
السيمائية ومضامينها الدلالية
«الجوانية»، وهي تتجه في
تداخلها وتعاشقها وتقاطعها
وتعاكسها إلى تشييد رؤيا
متحركة و متموجة للجسد، وهو
يخضع خضوعا ملتبسا لمظلة
الرجاء «أرجوك».

فالأسهم الإشارية المتنوعة
و المتحركة في اتجاهات الفضاء
الجسدي كلها ترسم مشهدا
للرؤيا متنوعا في أساليب تشكله
وخطوط نياته على النحو الآتي:

نداء الأخير نداء الرؤيا نداء
الجسد
شدّ جدائي رهج البحار يغريني
أنا التي عودتها إغرائني
باكرت المشيب هذا المساء حرائق
لرقص عييت من قهري عليك
تهدلت عيناك هب أنني الملكوت
أنت وحيد قلبي
ألا مددت يدا إلى إعيائي
كم أخشى حريقك في مسائي
يا أرعن الأشواق
فاعتمر أرضي وسافر في سمائي

إن نداء الجسد يتحول إلى نداء
للآخر عبر نداء الرؤيا ويتمركز في
الفضاء الملتبس للرجاء «أرجوك»، ويتزود
من المكانز الدلالية لمنظومات الأفعال
والأسماء والصفات طاقات وقوى
استثنائية لخوض المغامرة اللسانية في
جمالياتها الشعرية والأنثوية. على النحو
الذي تبلور فيه رؤيا الجسد، وتتمخض
عن تفعيل حيوي فريد لسطوة الجسد
ينقل الصورة المشهدية إلى أعلى
حساسية التقاء تصويري وتدللي بين
نداء الجسد واستدعاء الآخر تحت
رعاية نداء الرؤيا

١. أينع زعفرانك في / شقائي
٢. كم أخشى حريقك في / مسائي
٣. اعتمر / أرضي
٤. سافر في / سمائي

وتقدم الشاعرة ريم قيس كبة رؤيا
جسدية حافلة تستقصي الكمال

الأصابع المقترنة بـ «القلم» على سطح
«الورقة» من شأنه أن ينهي بكارتها
البيضاء، بما يفعله سواد الكتابة من
خرق وانتشار.

وترسم صورة الوقوف «بين فنجان
القهوة / وشفتي» تجليا جسديا آخر
يمنع اللقاء والالتحام. ويتجلى أكثر حين
تتدفق إشارات الخصوصية الجسدية
في شكلها الحيوي والحميم «بين قميص
نومي / وشرشف سريري». على النحو
الذي يكون فيه الجسد «الآخر» عازلا
للمتعة. مانعا لحساسية الالتصاق، لكنّ
الجوهر التأويلي لفعل التوسل «أتوسل
إليك» إنما يتصل برؤيا الجسد الأنثوي
الذي يتجلى لسانه الشعري عبر تثبيت
الوقوف والمثول لا نفيه. فتشكيلية الدال
«لا تقف» إنما تعني توسل الوقوف الدائم
المائل مثلما تؤوّل «لا أحتمله» بعدم
احتمال غيابه.

يتحول اللسان الشعري الأنثوي من
تجليات التوسل الإيهامي التخيلي عند
سعاد الصباح. إلى تجليات الرجاء
الإشكالي عند الشاعرة سلوى سعيد:

أرجوك شدّ على جدائي وردائي
رهج البحار يغريني
وأنا التي عودتها إغرائني
تأتي، وكيف أتيت ؟
باكرت المشيب
تهدلت عيناك
أينع زعفرانك في شقائي
تحبو، وأنت وحيد قلبي
والنساء شردن حولي بالرجال.
وتهن في الرقص المباح.
عييت من قهري عليك.
ألا مددت يدا إلى إعيائي ؟
إني اغار من النساء العاشقات.
لهن وهج النار ما انطفأت،
وأذكي وهجها إطفائي
هذا المساء حرائق للرقص
كم أخشى حريقك في مسائي !!
يا أرعن الأشواق كم أرق الهوى
لك أن تعاقره
وأشهى ما ظمئت إلى هوائي
هب أنني الملكوت،
هيا فاعتمر أرضي
وسافر في سمائي.. (١٥)

إذ يطلق لسانها شبكة إشارات

الجسدي ولا تعترف بأنصاف الحلول
حين يتعلق الأمر بتمظهر هذه الرؤيا
تمظهرها حرا وشاملا:

لا تمسك العصا من النصف
مثلما تلف ذراعيك
حول خصري
فليست عصاك
أنثى
وأنا لست
بخسبه.. (١٦)

إن الخطاب الموجه إلى الآخر لا
تمسك «خطاب جسدي يشتغل على
سيمياء المثل «مسك العصا / من
النصف»، الذي يضع الفعل في دائرة
الاحتمال الدائم بين الانتماء والانتماء،
بين اليمين واليسار. بين الأعلى والأسفل.
ويضعه الخطاب في موازاة تشبيهية مع
الصورة الجسدية للذات الشاعرة في
تجليها الأنثوي البارز «مثلما تلف ذراعيك
حول خصري»، لتنتهي مرايا الخطاب إلى
حقيقة الفصل بين الجسدي واللاجسدي
استنادا إلى المعطيات السيمائية للمثل
وحضوره التشبيهي في الجسدي. إذ إن
نفي الحساسية الأنثوية عن «عصاك»
تقرّر استقلالية الجسد وخصوصية



رؤياه، كما أن تنزيه الأنا الجسدية عن «خشبة» يعكس إمعاناً حالياً وجودها في الحفاظ على الجسد داخل رؤياه، والحفاظ على الرؤيا فضاءً حيويًا تخيلياً للجسد، حيث تلتقي الأداة السيميائية الدالة «عصاك» بـ «خشبة» للخروج من دائرة الجسد التي تشغلها «أنثى» زائداً «أنا».

الشاعرة جميلة العجوري توازن في نصها بين رؤيا الجسد ورؤيا العالم البديل، فحين يتلأأ الجسدي في تشييد رؤياه لأي سبب كان. فإن الشعري يتكفل بهذه المهمة ويتمظهر تمظهرها جسدياً بديلاً في مشهد النص:

حيث لا شيء.
يمنح للفم ضحكته،
وللعين دهشتها
وللقلب بعض الرفيف..
حيث لا زهر بين الأنامل..
لا عطر بين الحنايا
ولا يد للاحتراق..
حين تمسي القصيدة منفي،
والساء احتضار
ينبغي أن يشعل القلب
أغنية
من حصاد المعاني
ويبدأ بالرقص
حول هشيم النهار (١٧)

إن رؤيا الجسد تتمخض عن فعاليات متنوعة تفني حضوره وتطلق علاماته وإشارات في المحيط، ويؤدي ذلك من خلال أدواته ومفاصله الجسدية. فآلة التلقي الذوقي «الفم» لا تحقق تجليها الجسدي إلا بمظهرها التعبيري الممثل للجسد وطموحه كاملاً «ضحكته». وآلة «العين» لا تتجسد على نحو يعبر عن انتمائها الحسي إلى فضاء الجسد إلا عبر «دهشتها». كما أن آلة المركز «القلب» بوصفها أحد المراكز الجسدية الحساسة المتصلة وجدانياً بالروح لا يمكنها أن تبرز منطقتها الجسدي إلا بـ «بعض الرفيف».

فإذا ما اقتصر عدد الجسد هذه على ألسنتها في التعبير عن الجوهر الجسدي، فإنها تكف عن تجليها الجسدي ويتحول عملها إلى فعل ميكانيكي صرف، وإذا ما اندفع المشهد

الجسدي في سبيل فقدان هذا توصلاً بآلات جسدية حساسة كما يقترحها اللسان الشعري الأنثوي هنا. بإقصاء صورة «الزهر» من بين «الأنامل»، و «العطر» من بين «الحنايا»، و «الاحتراق» من عمل «اليَد»، فإن الجسد يصل إلى منطقة العجز وتصبح رؤياه لا جسدية.

من هنا يدفع الشعر عالماً بديلاً عن الجسدي «حين تمسي القصيدة منفي»، ويتجلى تجلياً جسدياً متخيلاً يزاوج بين رؤيا الجسد ورؤيا الشعر، ويتمخض عن مقترح لإعداد صيغة جديدة للموازنة تعيد للجسدي رؤياه عبر جسر اللسان الشعري الأنثوي «ينبغي أن يشعل القلب أغنية من حصاد المعاني / ويبدأ بالرقص حول هشيم النهار».

فالدالات اللسانية المحتشدة في منطقة اللسان بشيفراتها المنتجة لإشارات الجسد في حالته الصاخبة، تقض إمكانية تقبل العالم البديل بوصفه بديلاً نهائياً للجسد، ليبقى الجسد ماثلاً في رؤياه لساناً وحياءً.

يتجلى الجسد الأنثوي في قصيدة الشاعرة انتصار سليمان بدلالة الآخر. إذ يتماهى فيه ويتحد إلى درجة التقمص والحلول:

إهدأ قليلاً
ليس لي سواك
أغفو على سرير ذكرياتك
أتمدد بأقصى تكويني
على غيومك الهاربة
فتستحم
روحي

رؤيا الجسد تتمخض عن فعاليات متنوعة تغني حضوره وتطلق علاماته وإشارات في المحيط، ويؤدي ذلك من خلال أدواته ومفاصله الجسدية. فآلة التلقي الذوقي «الفم» لا تحقق تجليها الجسدي إلا بمظهرها التعبيري الممثل للجسد وطموحه

بوميض بروك (١٨)

فجملته «ليس لي سواك» حسم واضح للحيز الفضائي الذي يتقن فيه الجسد، بإقصاء كلي للأمكنة والأزمنة المحتملة، فرؤياه الجسدية تابعة من رؤيا الآخر الجسدية ومندمجة فيها.

ويهيمن الآخر على تجليات الجسد فيوجه لسانه الشعري الأنثوي حسب أنموذجه ومتطلباته، فاستراحته الجسدية «أغفو» لا تتم إلا عبر التشكيل الجسدي المزروع في الوجدان «سرير ذكرياتك»، والارتخاء الجسدي المتمظهر تمظهرها كلياً مكثفاً للزمن والتاريخ والوجود والرغبة «أتمدد بأقصى تكويني»، لا يكتب له الحضور والفعل والضرورة إلا باستخدام الحاضنة المائية الظلية المنفلتة «على / غيومك الهاربة»، لأجل أن تصعد رؤيا الجسد إلى سماء الروح وقد تأهلت لخوض مغامرتها «فتستحم روعي» مع الآخر، في أكثف حالات تجليه وعنفوانه «بوميض بروك»، حتى يتحول هذا الفضاء السماوي إلى إيقاع جسدي لاذع.

وفي تجليات اللعبة الجسدية التي يظهريها تراشق الخفاء، تشعل الشاعرة زليخة أبو ريشة خيال نصها الإيروسي، وتمتحن لسانه الشعري الأنثوي في تجربة اللذة:

قال لي:
هذا لبني
فكليته تمرأ
هذا عسلي
فاسكبيه
على أعضائك
هذه مريميتي
فامضغيتها شهوة الرمان.
وعطري بها
ذراعيك اللتين تطويان الليل
والمروج..
قال لي
قال لي
.....
.....
ثم انتحت سوسنة خجول
بيتي
وألقت إلي



بالعبارة. (١٩)

فالحوار الذي يدفعه النص إلى دائرة الرؤيا حوار جسدي صرف يتبنى أحواله ولسانه ورؤياه، ويقوم الراوي الجسدي بتجسيد معالم الحوار على أساس المناطق أو المراحل، من خلال تمثيل لسان الآخر في محتواه الجسدي الإيروسى. الصورة القولية الأولى للآخر تضع الراوي الشعري الجسدي في موقف التلقي والتواطؤ والإذعان «هذا لبنى / فكلية تمرا»، وتمركز دلالاتها الإيروسية المتقدمة نحو الجسد الصارخ شكلا ولونا في «لبنى»، وهو يستدعي عمل بوابة الجسد العلوية «كلي» وقد تحول اللبن «تمرا»، أي تحول من السائل إلى النواة المتجسدة.

وتندمج الصورة الثانية في مساحة الوضوح والشراسة والانكشاف واستظهار جسدية الجسد «هذا عسلي / فاسكبيه على أعضائك»، بدلالة المتكون الحسّ لوني المأوي «عسلي» المتطور عن «لبنى» في مرحلة أعلى من مراحل اللذة. ودلالة «اسكبيه على أعضائك» تغمر الخارج الجسدي بعد أن انغمز الداخل في الصورة الأولى.

وتختص الصورة الثالثة «هذه مريميتي / فامضغيتها شهوة الرمان /.... الخ» بالاشتغال على تفاصيل مكملة في الرؤيا الجسدية، ليتحول الجسد إلى قارة تتمثل قول الآخر لسانا وجسدا ..

ثم ليضاعف عمل لسان الآخر «قال لي / قال لي» بحيث لا تستوعبه اللغة فيتحول إلى إيقاع تصويري بصري «..... /». ينهي ثورة الجسد ويؤسس له مجالا شعريا رومانسيا في الجوار «ثم / انتحت سوسنة خجول / بيتي / وألقت إليّ بالعبارة» للارتقاء بالرؤيا من أرضية الجسد في مستواها الحيزي إلى سماء اللسان في مستواها المفتوح.

تمزج الشاعرة سمية السوسى رؤيا الجسد برؤيا اللسان مزجا مثاليا يتحول فيه الجسد إلى فضاء لسانى. واللسان إلى فضاء جسدي:

حين يبدأ الحديث
تفككك الغريبة أزوار شهوتها.

الحوار الذي يدفعه النص
إلى دائرة الرؤيا حوار
جسدي صرف يتبنى
أحواله ولسانه ورؤياه.
ويقوم الراوي الجسدي
بتجسيد معالم الحوار
على أساس المناطق أو
المراحل. من خلال تمثيل
لسان الآخر في محتواه
الجسدي الإيروسى.

ترتدي إزارها المرمرى

تحلم بنصف حكاية

بصياد يلقتها

أنوثة المعاني

وبعض التفاصيل اللازمة

لاجتياز النهار

ما أصعب تفسير الكلام

حين يكون أول ما يميزه

الرغبة في الكلام (٢٠)

إذ يشرع النص بافتتاح بوابة الرؤيا افتتاحا لسانيا «حين يبدأ الحديث»، ينفث على إمكانات جسدية مصورة وملحقة بأنموذج لسانى وشخصانى مختلف «تفككك الغريبة أزوار شهوتها»، ترتفع مرة أخرى إلى سماء اللسان حالة بجزء من الحكى «تحلم / بنصف / حكاية»، وللنصف دلالة التوحد والمشاركة بين نصفين متجاذبين يؤلفان الكل الحكائى، ثم ليهبط مرة أخرى إلى النسق الجسدي المرهون برؤيا اللسان «بصياد يلقتها أنوثة المعاني»، الذي يستكمل تشييد رؤياه وإقرار حلمه عن طريق «بعض التفاصيل اللازمة لاجتياز النهار».

وحين تستكمل الصور اللولبية بصعودها وهبوطها ومراوغتها تشكيلها الشعري، في تناوب متلاحم حي بين رؤيا الجسد ورؤيا اللسان، تنتهي اللعبة إلى استعصاء رؤيا اللسان على التفسير «ما أصعب تفسير الكلام»، عندما يتماهى الكلام مع التجليات المحركة والموجهة لرؤيا الجسد «حين يكون أول ما يميزه /

الرغبة في الغرق»، بحيث تصبح «الرغبة في الغرق» عنوانا لافتا للمزج الذي داخل بين رؤيا الجسد ورؤيا اللسان في الفضاء الشعري.

في نصها المركز «شبابيك» لسانا وجسدا تدفع الشاعرة حنان بيروتي رؤيا الجسد إلى منطقة سيميائية حادة بالتشكيل والدلالة:

حتى الجدار
يجرح جسده
كي نرى من خلاله
الحياة (٢١)

عتبة العنوان «شبابيك» يمكن أن تبقى معلقة في سقف المتن لتؤلف مكانة الرأس من الجسد. كما يمكنها أن تتحدّر إلى أسفل الجسد المتني لتكون أطرافه. وبوسعها أيضا أن تحيط به لتكون جسده الخارجى.

كل الكينونات الجسدية عبارة عن صناديق مقفلة لا تتجلى رؤياها إلا عن طريق إيجاد خرق فيها «جرح». يصلها بالخارج «الحياة» ويفتحها على المتع والمباهج. لا (جسد) بلا (شبابك)، ف «الشبابيك» هي النوافذ التي تطل الأجساد من خلالها على الحياة.

تقود «حتى» إلى حسم حال كل الصناديق المقفلة بوصولها إلى «الجدار»، آخر صندوق ممكن «يجرح جسده». لأنه من دون ذلك يبقى محجوبا وحاجبا يعزل الحياة عن عين الجسد الرائية.

ولعلّ الضربة السيميائية الخاطفة التي تشعلها جملة «يجرح جسده» تنطوي على تقديم فهم جديد ملتهب لجملة «كي نرى من خلاله الحياة»، إذ تناسل فعل الرؤية «نرى» شبكة من الأفعال الساخنة الدائرة في حلقة اللذائذ والمتع. على النحو الذي يتراءى فيه الجسد لامعاً عبر رؤياه.

ويتوجه اللسان الجسدي الأنثوي بخطابه التحذيري إلى الآخر في قصيدة الشاعرة جميلة الماجري. ليرسم رؤيا جسدية مشتركة يسهم الطرفان في بنائها وتثبيتها:

قلبي.. من البلور..
فاحذر
إن كسرتة



مرسل الخفاء



أنت تجرح ثم..
يجرّفك الدم (٢٢)

يتلخص الجسد حسياً وعاطفياً في صورة « قلبي ». ويأخذ شبكة صفاته المتنوعة الدلالات والملونة المعاني من

الفاسية التي « يجرفك الدم ». اللسان الشعري الأنثوي يعكس تأويلين، الأول عاطفي ورومانسي حين تؤخذ علامة « قلبي » خارج رؤيا الجسد، والثاني إيروسي حين تؤخذ العلاقة ذاتها داخل رؤيا الجسد. وتتحصن رؤيا الجسد في حاضنة الغياب والحضور وما تفرزه من إشارات وعلامات ودلالات ومعان، لتتركز في قصيدة الشاعرة إيمان مرسل بذور الحضور وتقطرها في بؤرة الحاضنة:

يبدو أنني آرت الموتى
ويوما ما
سأجلس وحدي على المقهى
بعد موت جميع من أحبهم
دون أي شعور بالفقد
حيث جسدي

مصدر التكوين الوصفي « البلور ». وينتخب الراوي الشعري أحد صفاته القابلة للكسر القلب في حيّزه العاطفي و الجسد في حيّزه الطبيعي يجرح الآخر، فينهمر الدم من الجرحين إلى الدرجة

سلة كبيرة
ترك فيها الراحلون
ما يدل عليهم (٢٣)

فالموتى الراحلون يفقدون في شاشة الغياب والحضور أرواحهم فقط، حين تتلبث توقيعات أجسادهم ماثلة في بؤرة الحاضنة. لذا فإن « موت جميع من أحبهم » لدى الراوي الشعري الجسدي لا يترك « أي شعور بالفقد ». لأن الجسد الراوي نجح في تشكيل رؤياه الحاوية والمحيطة « جسدي / سلة كبيرة » واعتصر من الأجساد الراحلة تلك العلاقة التي لا تشعر بفقدهم. كما أنها تدلّ عليهم في الوقت ذاته.

إن البعد الإيروسي في هذه الرؤيا الجسد شعرية تحقق للسان الجسدي وحدته وعزلته « سأجلس وحدي على المقهى ». إذ تتجلى الرؤيا في مظاهر الوحدة والعزلة تجلياً كلياً شمولياً. يستوعب ويهضم ويخزن بطاقة سيميائية قابلة على التمثّل المتواصل داخل الجسد النصي وخارجه.

* ناقد وأكاديمي من العراق

المواضيع والأحالات:

- (١) الجسد في الشعر الجاهلي، المنصف الوهابي، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، تونس، العدد ٦٦، ١٩٩٣: ٩٣.
- (٢) فقه اللغة للثعالبي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٢: ١١١.
- (٣) الجسد ومسخته في الفكر العربي الإسلامي، حمادي الزنكري، حوثيات الجامعة التونسية، تونس، العدد ٣٩، ١٩٩٥: ٧٠.
- (٤) م. ن: ٧١.
- (٥) م. ن: ٦٥.
- (٦) أنثروبولوجيا الجسد والحدثة، دافيد لبروتون، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٣: ٥.
- (٧) م. ن: ٥.
- (٨) الجسد ومسخته في الفكر العربي الإسلامي: ٧١.
- (٩) مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، أبو الحسن الأشعري، تحقيق هلموت رتر، ط٢، فيسبادن، ١٩٨٠: ٣٠٥.
- (١٠) في حدثة النص الشعري، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠: ٣٥.
- (١١) الرؤيا في شعر البياتي، محي الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٨: ٢٦.

- (١٢) لذة النص، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط٢، ٢٠٠٠: ٤٢.
- (١٣) م. ن: ٤٢.
- (١٤) فتايت امرأة، منشورات أسفار، بغداد، ط٤، ١٩٨٧: ٦٠.
- (١٥) للحبيب الذي في ردائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩: ١٠١-١٠٢.
- (١٦) احتفاء بالوقت الضائع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٩: ١٤٣.
- (١٧) أنا هكذا، دار أزمنة، ط١، ١٩٩٥: ٧٠.
- (١٨) دروب إليك وجمر علي، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ٢٠٠١: ٨٨.
- (١٩) تراشق الخفاء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨: ٨٤-٨٥.
- (٢٠) أول رشفة من صور البحر، دار الأمل للطباعة والنشر، غزة، ط١، ١٩٩٨: ٥٣.
- (٢١) لعينيك تأوي عصافير روعي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٥: ٤٥.
- (٢٢) ديوان النساء، الشركة التونسية للنشر وتعمية فنون الرسم، تونس، ط١، ١٩٩٧: ١١٥.
- (٢٣) مختارات من الشعر العربي الحديث في مصر، د. سيد البحراوي، منشورات أمانة عمان، عمان، ٢٠٠٢: ١١٧.



وصفت ليسينغ طفولتها بأنها مزيج غير متساو من بعض المتعة والكثير من الألم. عالم الطبيعة، الذي استكشفته مع أخيها، هاري. كان يشكل ملجأ لها من وجود باتس. أمها التي كانت مهووسة بتربية ابنتها بشكل مناسب. فرضت نظاماً صارماً من القوانين والنظافة في البيت، ثم وضعت دوريس في مدرسة دير. حيث كانت الراهبات تفرغ الطالبات بقصص الجحيم واللعنات. تم إرسال ليسينغ لاحقاً إلى مدرسة عليا للبنات في العاصمة ساليزبوري، لكنها خرجت منها مبكراً، كانت في الثالثة عشرة من عمرها؛ وكانت تلك نهاية تعليمها الرسمي.

ولكن مثل كاتبات أخريات من جنوبي أفريقيا لم يكمل الدراسة الثانوية (مثل أوليف شرانير ونادين غوردنير) صنعت ليسينغ من نفسها مثقفة ذاتية التعليم. لقد علفت مؤخراً بأن الطفولة الحزينة يبدو أنها تنتج كتاب الأدب. "نعم. أعتقد أن ذلك حقيقي. مع أنه لم يكن ظاهراً لي وقتها. بالطبع، لم أكن أفكر بطريقة من سيصبح كاتباً في ذلك الوقت - كنت فقط أفكر بشأن كيف أهرب. كل الوقت. حُزم الكتب التي تم إحضارها من لندن غدت خيالها. عارضة أمامها عوالم أخرى لتهرب إليها. تضمنت قراءات ليسينغ المبكرة أعمال ديكنز. سكوت. ستيفنسون، كيبليغ؛ ولاحقاً اكتشفت دي. إتش. لورانس. ستندال. دوستوفسكي وتولستوي، وقصص ما قبل النوم غدت شبابها أيضاً؛ كانت أمها تقصها على الأطفال ودوريس بنفسها كانت تبقي أخاها الأصغر مستيقظة. وهي تطيل الحكايات. سنوات دوريس الأولى أمضتها أيضاً في امتصاص ذكريات أبيها المرة في

رفضت حمل لقب "سيدة

الإمبراطورية البريطانية"

دوريس ليسينغ. . الأدب دافعاً عن

البرية وقفهايا العالم الثالث

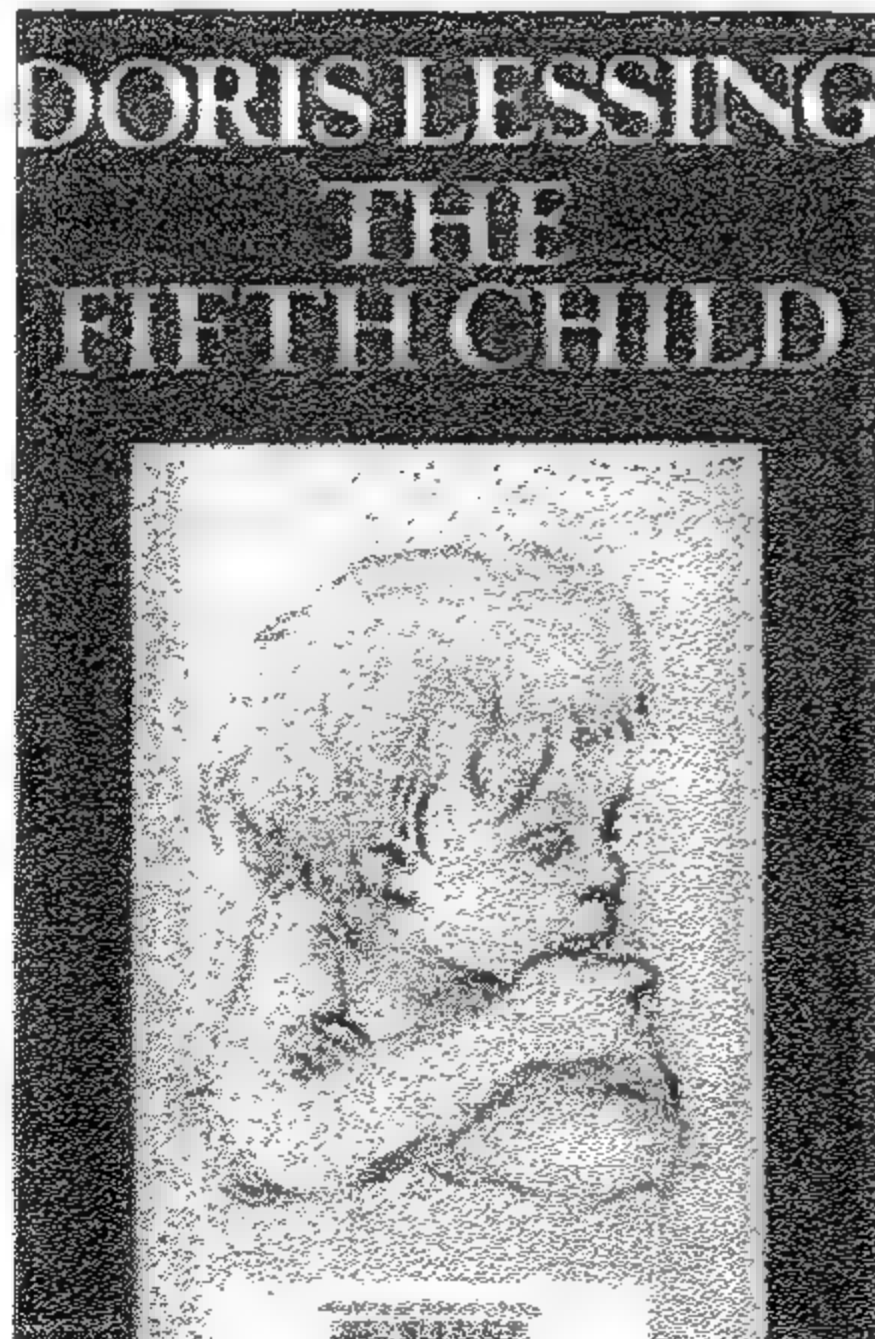
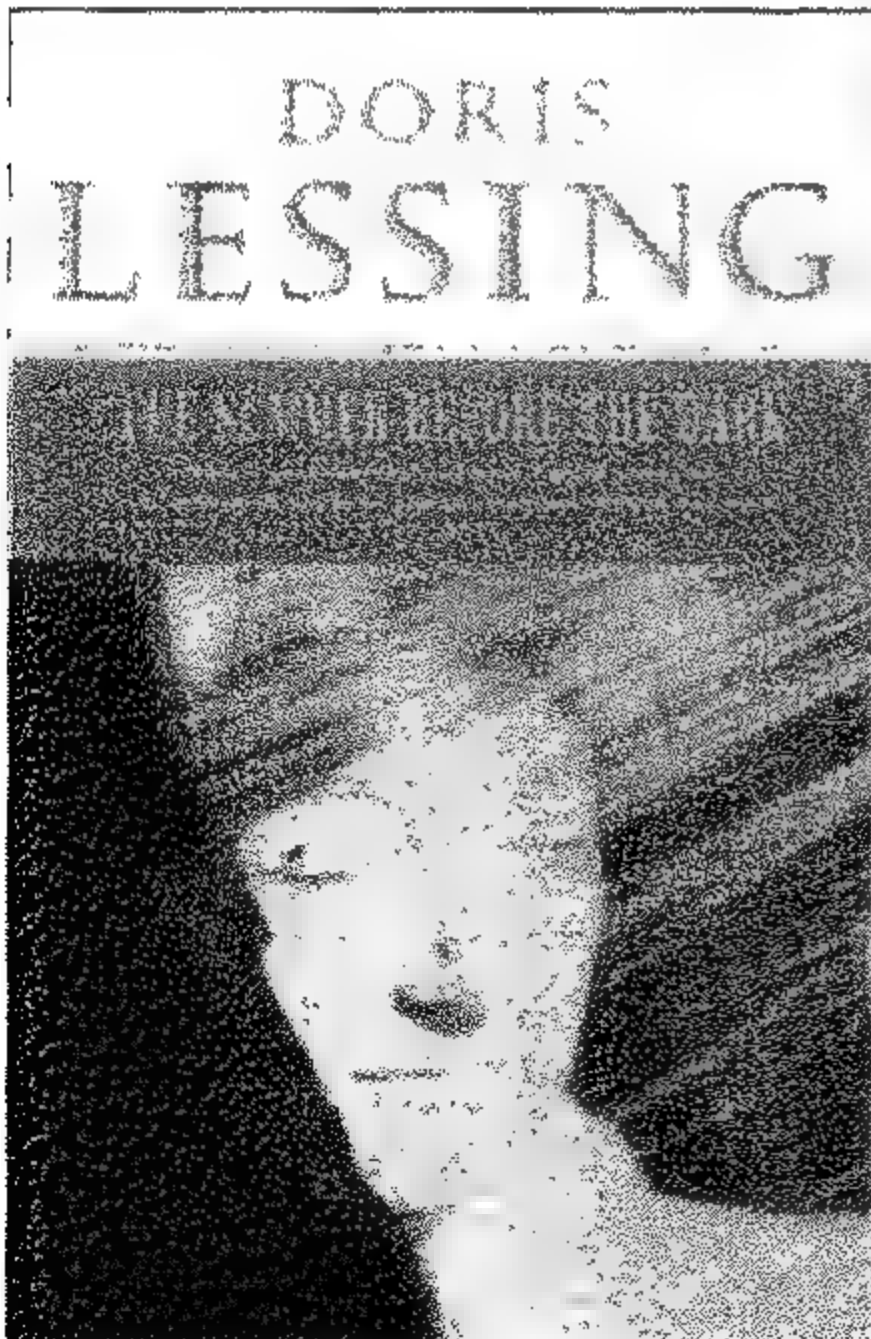
ترجمة: مروان حمدان *

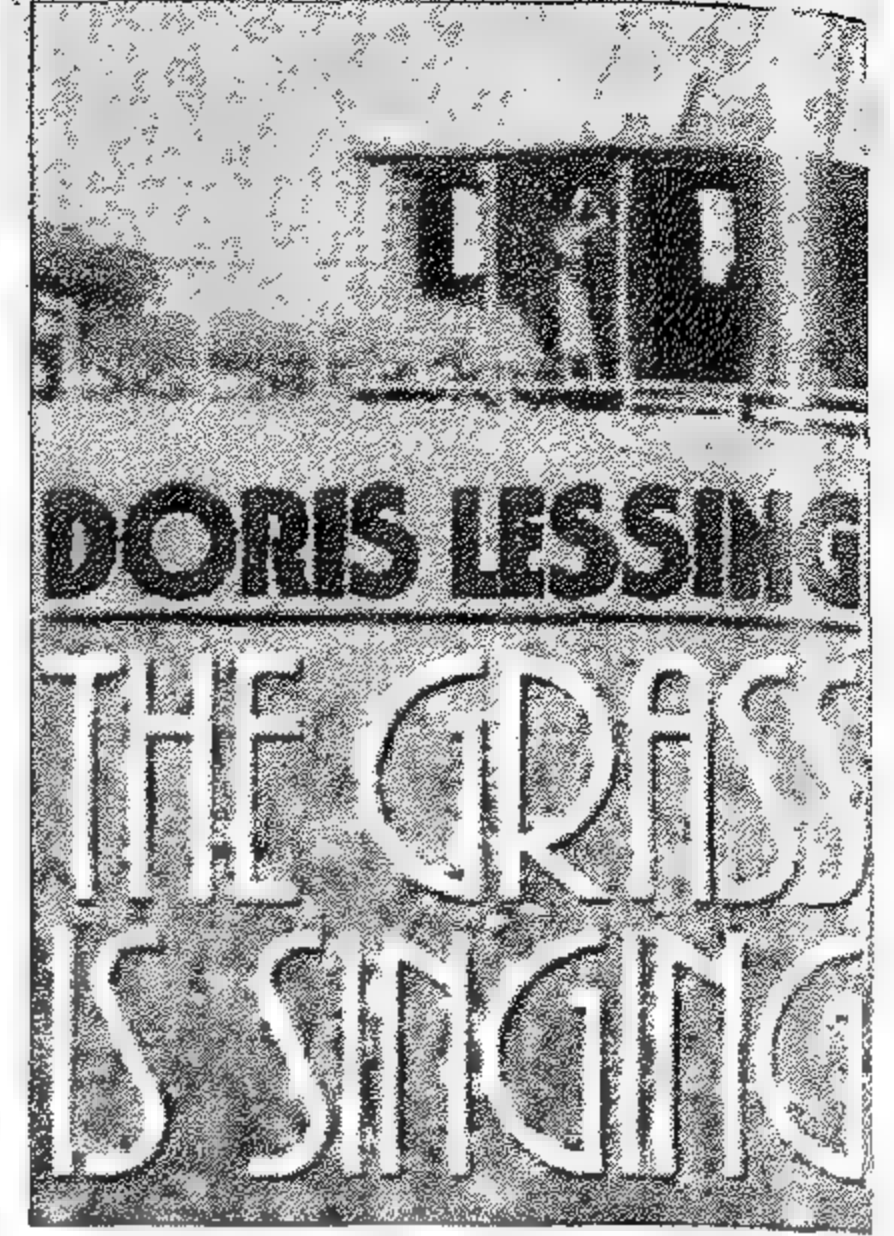
الكاتبة البريطانية دوريس ليسينغ تحت اسم دوريس ماي تايلر لأبوين بريطانيين في إيران في

الثاني والعشرين من تشرين الأول عام ١٩١٩. أبوها، الذي أصيب بالشلل في الحرب العالمية الأولى، كان كاتباً في "المصرف الإمبراطوري لبلاد فارس"؛ وأمها كانت ممرضة. في عام ١٩٢٥، انتقلت العائلة إلى المستعمرة البريطانية في روديسيا الجنوبية (زمبابوي حالياً)، بعد أن أغرتها وعود الثراء من خلال زراعة الذرة الصفراء. تكيّفت أم دوريس مع الحياة القاسية في المستوطنة. محاولة بشكل نشيط إعادة إنتاج ما كان، في

ولكن

رأيها. حياة إدواردية متحضرة بين المتوحشين؛ لكن أباه لم يتكيف مع تلك الحياة، والهكتارات الألف تقريباً من الأجمات التي اشتراها، أخفقت في إنتاج الثروة الموعودة.





جريئة، يتم فيها تصوير الأنفس المتعددة لامرأة معاصرة بعمق وتفصيل مذهشين. أنا وولف، مثل ليسينغ نفسها، تكافح بصدق قاس في سبيل تحرير نفسها من الفوضى، والأخدر العاطفي، والنفاق الذي يصيب أبناء جيلها.

تمت مهاجمة ليسينغ بأنها 'غير أنثوية' في تصويرها للفضب والعدوان النسائي. لكنها ردت بالقول: 'على ما يبدو أن ما كانت تفكر به النساء، ويشعرن به، ويواجهنه، قد جاء كمفاجأة عظيمة'. وكما لاحظ. على الأقل. ناقد واحد، فإن أنا وولف تحاول العيش بحرية رجل - وهذا أمر يبدو أن ليسينغ تؤكد عليه: هذه المواقف للكتاب الذكور تم اعتبارها بديهية. وتم قبولها بوصفها قواعد فلسفية منطقية. كوضع طبيعي جداً. وبالتأكيد ليس كمواقف كارهة للنساء، أو عدوانية أو عصابية.

في السبعينيات والثمانينيات، بدأت ليسينغ تستكشف بشكل أكبر البصيرة شبه الباطنية التي بدا أن أنا وولف وصلت إليها في نهاية دفتر الملاحظات الذهبي. إن التخيل المتعلق بالفضاء الداخلي عند ليسينغ يتعامل مع التخيلات الكونية (ملخص الهبوط إلى الجحيم، ١٩٧١). وفضاء الأحلام وأبعاد أخرى (مذكرات ناج، ١٩٧٤). واستكشاف الخيال العلمي للمستويات الأعلى من الوجود (نجم سهيل في أرغوس: الأرضيات، ١٩٧٩-١٩٨٢). هذه تعكس اهتمام ليسينغ، منذ الستينيات، بالكاتب الأفغاني إدريس شاه (١٩٢٤ - ١٩٩٦)، الذي تؤكد كتاباته حول الروحانية الصوفية على تطور الوعي والإعتقاد بأن تحرر الفرد لا يحدث إلا إذا فهم الناس الرابط بين مصيرهم الخاص ومصير المجتمع.

من ضمن روايات ليسينغ الأخرى هناك 'الإرهابي الطيب' (١٩٨٥) و'الطفل الخامس' (١٩٨٨)؛ كما نشرت روايتين تحت الاسم المستعار جين سومرز: 'مفكرة جبار طيب' (١٩٨٢) وإذا استطاع القدماء... (١٩٨٤). بالإضافة إلى ذلك، كتبت عدة أعمال غير قصصية. منها كتب حول القطط، وهي التي تحبها منذ الطفولة. 'تحت جلدي: المجلد الأول لسيرتي الذاتية' (حتى عام ١٩٤٩) ظهر في عام ١٩٩٥، وفاز بجائزة جيمس تيت لأفضل سيرة.

في حزيران عام ١٩٩٥ حصلت ليسينغ على درجة فخرية من جامعة هارفارد.

طفلين. بعد سنوات قليلة، وبسبب شعورها بالتوقع بإخل شخصية خافت أن تحطمها، تركت عائلتها. لكنها ظلت في ساليزبوري. وبعد فترة قصيرة انجذبت إلى أعضاء 'نادي كتاب اليسار' الذين تتفق آراؤهم مع آرائها. وهم مجموعة من الشيوعيين قرأت كل شيء، ولم تفكر بروعة القراءة. كان غوتفريد ليسينغ عضواً

رئيسياً في المجموعة: وبعد فترة قليلة من انضمام دوريس. تزوجا ورزقا بابن.

أثناء سنوات ما بعد الحرب، أصبحت ليسينغ مأخوذة بشكل متزايد بالحركة الشيوعية، والتي تركتها نهائياً في عام ١٩٥٤. بحلول عام ١٩٤٩. انتقلت ليسينغ إلى لندن مع ابنها الشاب. في تلك السنة، نشرت روايتها الأولى أيضاً 'العشب يغني' وبدأت مهنتها ككاتبة محترفة.

إن كتابتها متعلقة بالسيرة الذاتية بشكل عميق. ومعظمها جاء من تجاربها في أفريقيا. انطلاقاً من تصويرها ذكريات طفولتها وانشغالها الجاد بالسياسة والقضايا الاجتماعية. كتبت ليسينغ عن صراع الثقافات. الظلم الفادح لعدم المساواة العرقية. الصراع بين العناصر المتعارضة ضمن شخصية الفرد. والنزاع بين الضمير الفردي ومصالح الجماعة. قصصها ورواياتها القصيرة التي وقعت أحداثها في أفريقيا. ونشرت خلال الخمسينيات وأوائل الستينيات، تشجب امتلاك الأفريقيين السود من قبل المستعمرين البيض، وتفضح عقم الثقافة البيضاء في جنوب أفريقيا. في عام ١٩٥٦. ورداً على صراحة ليسينغ وجراتها. تم إعلانها أجنبية محظورة في كل من روديسيا الجنوبية وجنوب أفريقيا. على مر السنين. حاولت ليسينغ أن توفق بين ما يعجبها في روايات القرن التاسع عشر - 'مناخ الحكم الأخلاقي' - ومتطلبات أفكار القرن العشرين حول الوعي والزمان. بعد أن كتبت سلسلة 'أطفال العنف' (١٩٥١-١٩٥٩). وهي رواية تقليدية تعليمية تدور حول النمو في وعي بطلتها، مارثا كويست، اقتحمت ليسينغ أرضاً جديدة بـ 'دفتر الملاحظات الذهبي' (١٩٦٢). وهي تجربة روائية

الحرب العالمية الأولى، وقد تجرعتها كنوع من السم. تقول ليسينغ: كلنا صنعتنا الحرب. غيرتنا وشوّهتنا الحرب. لكننا نسى ذلك على ما يبدو.

خلال ابتعادها عن أمها. تركت ليسينغ البيت وهي في الخامسة عشرة من عمرها وعملت كمرية. أعطاهها صاحب العمل كتباً حول السياسة وعلم الاجتماع لكي تقرأها. بينما زحف نسيبه إلى سريرها في الليل ومنحها قبلاً حمقاء. خلال تلك الفترة كانت في حُمى الشوق الجنسي كما قالت. كانت مُحبطة فأنغمست في التخيلات الرومانسية المتقنة. وكانت تكتب القصص أيضاً. وباعت اثنتين منها إلى مجلات في جنوب أفريقيا.

حياة ليسينغ كانت تحدياً لاعتقادها أن الناس لا يستطيعون مقاومة التيارات السائدة في زمانهم. بينما كانت تقاتل ضد الإكراهات البيولوجية والثقافية التي أجبرتها على الفرق في الزواج والأمومة دون أن تتفوه بكلمة. في حديثها عن عصر أمها تقول: 'هناك جيل كامل من النساء. يبدو كما لو أن حياتهن قد توقفت عندما أنجبن أطفالاً. معظمن أصبن بأمراض عصبية. وذلك، حسبما اعتقد. بسبب المقارنة بين ما تعلمنه في المدرسة حول ما بمقدورهن أن يكونوا عليه وبين ما حدث لهن في الواقع. تعتقد ليسينغ بأنها كانت أكثر حرية من معظم الناس لأنها أصبحت كاتبة. بالنسبة لها، الكتابة هي عملية التمتع على مسافة. وأخذ ما هو خام، فردي. غير مُتَقَد. وغير مُفحوص، إلى عالم العموم.'

في عام ١٩٢٧ انتقلت ليسينغ إلى ساليزبوري. حيث عملت كعامله مقسم هواتف لمدة سنة. في التاسعة عشرة من عمرها، تزوجت فرانك ويزدوم. وأنجبت



مناحي الحياة لمساهماتهم في مهنتهم وفي الأعمال الخيرية. وهذا التكريم تمنحه الملكة إليزابيث الثانية رسمياً.

في كانون الثاني عام ٢٠٠٠ قام معرض البورتريه الوطني في لندن بعرض بورتريه ليسيغ الذي قام برسمه ليونارد ماكومب. ونشرت رواية "بن، في العالم" وهي تكملة "الطفل الخامس" في ربيع عام ٢٠٠٠ في المملكة المتحدة وفي صيف عام ٢٠٠٠ في الولايات المتحدة. وفي عام ٢٠٠١ مُنحت ليسيغ جائزة "بريس أوف أوسترياز" في الأدب، وهي واحدة من الجوائز الإسبانية الأكثر أهمية، وذلك لأعمالها الأدبية الرائعة التي تدافع عن الحرية وقضايا العالم الثالث. كما نالت ليسيغ أيضاً جائزة ديفيد كوهين الأدبية البريطانية.

في عام ٢٠٠٥ تم ترشيح اسمها ضمن القائمة المصغرة لجائزة مان بوكر الدولية. أما روايتها الأحدث قصة الجنرال دان، وابنة مارا، وغريوت وكلب الثلج، فقد نشرتها دار نشر "فورت إستيت" في حزيران ٢٠٠٥ في بريطانيا.

في روايتها الرؤيوية "مارا ودان" التي صدرت في عام ١٩٩٩، تحدثت ليسيغ عن أخ وأخت يحاربان في أرض طبيعية مستقبلية حيث المناخ أصبح مختلفاً جداً - أبرد أكثر من أي وقت مضى في الشمال وجاف وحار بشكل لا يطاق في الجنوب. أما في هذه الرواية الجديدة، قصة الجنرال دان، وابنة مارا، وغريوت وكلب الثلج، فتستمر الرحلة الطويلة، يصبح دان ناضجاً الآن، ويفتش عن المعرفة ويصاب باليأس من نقائص حضارته. يسافر مع كلب الثلج الوفي الذي يعيده من أعماق اليأس، وهناك ابنة مارا وغريوت بالعيون الخضراء، طفلة محاربة تكتشف، في هذه المفامرة الغريبة والأسرة، معنى الحب والقدرة على غناء الحكايات.

تقول ليسيغ أن أحد الأدوار التي يصعب ملاحظتها للرواية هو أنها تخبرنا عن أنواع جديدة من الناس أو عن طرق جديدة للحياة أو عن أماكن جديدة. حاول أن تتخيل أنه لا توجد رواية: ستكون حينئذ جهلة جداً، إذا كنت ستقول أن كل ذلك موجود في التلفزيون وعلى الإنترنت. حسناً، أنا لا أرى ذلك، أنت لا تشعر حقاً بالمكان، أي مكان، إلا في الرواية، وهو ليس نفسه الشعور الواقعي.

(مصدر الترجمة: الموقع الشخصي لدوريس ليسيغ على شبكة الانترنت)

* كاتب ومترجم أردني



الذاتية. ويوثق هذا المجلد وصولها إلى إنجلترا في عام ١٩٤٩ ويأخذنا إلى وقت نشر دفتر الملاحظات الذهبي، إنه المجلد الأخير من سيرتها الذاتية. ولن تكتب مجلداً ثالثاً.

نشرت رواية ليسيغ مارا ودان في الولايات المتحدة الأمريكية في كانون الثاني عام ١٩٩٩ وفي المملكة المتحدة في نيسان عام ١٩٩٩. وكانت ليسيغ قالت في مقابلة أجرتها معها صحيفة الديلي تليغراف بلندن، وهي لا تزال تكتب هذه الرواية: "أعشق قيامي بكتابتها. سأكون حزينة جداً عندما أنتهي منها. لقد حررت عقلي". وشهد عام ١٩٩٩ تجربتها الأولى على الإنترنت أيضاً، مع دردشة إلكترونية على موقع بارنز ونوبل. وفي أيار ١٩٩٩ حصلت على جائزة كاتالونيا السنوية الدولية. وهي جائزة تقدمها حكومة كاتالونيا.

في ٣١ كانون الأول ١٩٩٩: في قائمة شرف المملكة المتحدة الأخيرة قبل الألفية الجديدة، تم تعيين دوريس ليسيغ رفيقة شرف، وهو تكريم خاص لأولئك الذين قاموا بخدمة وطنية واضحة. وقد كشفت ليسيغ بأنها رفضت عرضاً لحمل لقب "سيدة الإمبراطورية البريطانية" لأنه ليس هناك إمبراطورية بريطانية. أما كونها رفيقة شرف فيعني بالنسبة لها: "أنت لا تحمل أي لقب - وغير مطالب بأي شيء. أحب ذلك". أما أن تكون "سيدة الإمبراطورية" ففيه شيء من التمثيل الإيمائي. لقد تم اختيار القائمة من قبل الحكومة العمالية لتكريم أناس من كل

وأيضاً في عام ١٩٩٥، زارت جنوب أفريقيا لرؤية ابنتها وأحفادها، وللترويج لسيرتها الذاتية. تلك كانت زيارتها الأولى منذ أن تم إبعادها بالقوة في عام ١٩٥٦ بسبب وجهات نظرها السياسية. وتكمن المفارقة في أنها أصبح مُرحباً بها بوصفها كاتبة للمواضيع ذاتها التي أبعدت بسببها قبل ٤٠ سنة تقريباً من زيارتها.

وتعاونت ليسيغ مع المصور تشارلي أدلارد لخلق الرواية الغرافيكية الفريدة وغير العادية "لعب اللعبة". وبعد أن نفذت طبعات الذهاب إلى البيت والبحث عما هو إنجليزي في الولايات المتحدة لأكثر من ٢٠ سنة، تم نشرهما ثانية من قبل دار نشر هاربر كولينز في عام ١٩٩٦. يقدم هذان الكتابان المدهشان والمهمان رؤية نادرة في شخصية السيدة ليسيغ وحياتها ووجهات نظرها.

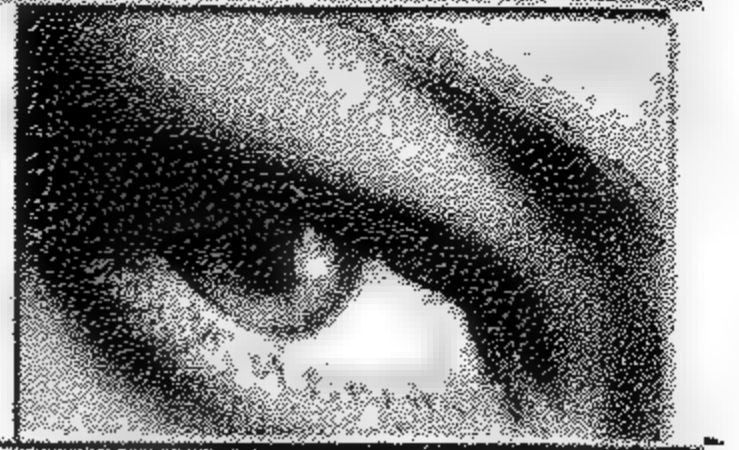
في عام ١٩٩٦، نشرت روايتها الأولى بعد انقطاع سبع سنوات الحب مرة أخرى من قبل دار نشر هاربر كولينز. لكنها لم تقم بأي ظهور علني للترويج للرواية. ففي مقابلة معها تصف الإحباط الذي شعرت به أثناء جولة عالمية على مدى أربعة عشر أسبوعاً للترويج لسيرتها الذاتية: أخبرت ناشري أنه سيكون مفيداً أكثر للجميع إذا بقيت في البيت، وقمت بكتابة كتاب آخر. لكنهم لم يستمعوا إلي. هذه المرة تشبثت برأيي وقلت بأنني لن أتحرك من بيتي وسأجري مقابلة واحدة فقط. واستمر التشريف بالهبوط عليها: كانت على قائمة المرشحين لجائزة نوبل للأدب وجائزة كاتب بريطانيا للقصة في عام ١٩٩٦.

في السنة نفسها، نشرت هاربر كولينز "اللعب مع النمر ومسرحيات أخرى". وهي عبارة عن ثلاث من مسرحيات ليسيغ: اللعب مع النمر، الباب المغني وكل برية الخاصة. وفي تحرك غير مفسر، نشرت هاربر كولينز هذا الكتاب فقط في المملكة المتحدة وهو ليس متوفراً في الولايات المتحدة. مما أدى إلى خيبة أمل قرائها في أمريكا الشمالية.

في عام ١٩٩٧ تعاونت ليسيغ مع فيليب غلاس للمرة الثانية. حيث قدمت نصاً كلمات أوبرا الزيجات بين المناطق ثلاثة، أربعة وخمسة التي عرضت في هايدلبيرغ بألمانيا في أيار. المشي في الظل، وهو المجلد الثاني المنتظر من سيرتها الذاتية. نشر في تشرين الأول ورشح لجائزة دائرة نقاد الكتاب الوطنية عام ١٩٩٧ في فئة السيرة / والسيرة

الذاتية. ويوثق هذا المجلد وصولها إلى إنجلترا في عام ١٩٤٩ ويأخذنا إلى وقت نشر دفتر الملاحظات الذهبي، إنه المجلد الأخير من سيرتها الذاتية. ولن تكتب مجلداً ثالثاً.





لقد انتهى عصر الورق

اللغة ضرورة اجتماعية. خلقها الاجتماع الإنساني ثم كيفها وطورها وفقاً لحاجاته الأساسية والجمالية، وما جاء من تقنين وتأطير للغة لم يأت إلا في سياقه التاريخي والاجتماعي، وأن هذه الأطر والقوانين إذا ما تعارضت مع مسيرة التطور الاجتماعي وحاجات الإنسان للتواصل فغالباً ما كان يتم كسر هذه الأطر. وابتداع أطر جديدة للتعبير، وهذا يعني ببساطة أن اللغة كائن متحرك، متحول، لا تبقى على شكل، ولا تثبت في إطار، وإذا ما نظرنا في لغة العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، وقارناها بلغة العرب اليوم لوجدنا الفرق شاسعاً مع أن اللغة هي ذاتها بثمانية وعشرين حرفاً في الحالين.

ونحن الآن ندخل في عصر جديد هو العصر الرقمي، وفي مجتمع جديد هو المجتمع الرقمي، وفي هذا العصر كما في كل عصر، حاجات جديدة، ومفردات جديدة، ومصطلحات جديدة، وبالتالي لغة جديدة.. هذه هي سنة الحياة وصيرورتها التاريخية التي لا بد هي آتية لا ريب فيها.

وليس يهمنا في هذا السياق اللغة بذاتها، وإنما اللغة في رواية الواقعية الرقمية، فقد كانت اللغة عند الروائي القديم تتكون من كلمات، كانت الكلمة هي أداته الرئيسية، وكانت الكلمة قبل الكلام صوتاً ثم رسماً فإشارة.

جاء اللغويون فمقنوا اللغة وحولوها إلى قواعد وأطر وأساليب لا يجوز الخروج عليها. وجاء الروائي فاستخدم الكلمات وحولها إلى كتابة بدلاً من قول.

أما أن للكتابة أن تغادر قيودها، أما أن للغة أن تتمرّد على كلماتها، أما أن للروائي أن يضجر لغته ليقودها لمتاهة أخرى.. مغامرة أخرى؟؟

حين توصل ابن عربي للمبعد الآخر للوجود، اكتشف أن اللغة الموجودة لن تستطيع احتواءه. فاخترع لغة أخرى من كلمات ورسوم ودوائر ليعبر عن جد وجده بالواجد. وجد وجد بالواجد به.

ونحن الآن ندخل في بعد آخر، في عالم آخر. وفي رواية أخرى. وهذه الرواية تحتاج إلى لغة أخرى، مختلفة، غير اللغة النمطية، المعروفة، الميّنة، هذه اللغة التي علينا أن ننقضها تماماً، أن نفسدها، تماماً كما أفسد أبو تمام الشعر القديم، وتماً كما أفسد أدونيس الشعر الحديث، ولعل أهم سمات هذه اللغة الجديدة :-

أولاً: في لغة رواية الواقعية الرقمية لن تكون الكلمة سوى جزء من كل، فبالإضافة إلى الكلمات يجب أن نكتب بالصورة والصوت والمشهد السينمائي والحركة.

ثانياً: الكلمات نفسها يجب أن ترسم مشاهد ذهنية ومادية متحركة، أي أن الكلمة يجب أن تعود لأصلها في أن ترسم وتصور، وبما أن الرواية أحداث تحدث في زمان ضمن مكان. وهذه الأحداث قد تكون مادية ملموسة أو ذهنية متخيلة فعلى الكلمات أن تشهد هذه الأحداث بشقيها.

ثالثاً: على اللغة أن تكون سريعة، مباغتة، فالزمان ثابت = ١، والمكان نهاية تقترب من الصفر ولا تساويه، ومن هنا فلا مجال للإطالة والثاني. فحجم الرواية يجب أن لا يتجاوز المائة صفحة (بالمقياس الورقي) على أبعد تقدير، ولن يكون هناك مجال لاستخدام كلمات تتكون من أكثر من أربعة أو خمسة حروف على الأكثر. أما الكلمات الأطول فيفضل أن يتم استبدالها بكلمات أقصر تؤدي نفس المعنى إن أمكن.

رابعاً: الجملة في اللغة الجديدة يجب أن تكون مختصرة وسريعة، لا تزيد عن ثلاث أو أربع كلمات على الأكثر. خامساً: إن ما سبق يعني أن على الروائي نفسه أن يتغير، فلم يعد كافياً أن يمسك الروائي بقلمه ليخط الكلمات على الورق، فالكلمة لم تعد أداته الوحيدة، على الروائي أن يكون شمولياً بكل معنى الكلمة، عليه أن يكون مبرمجاً أولاً، وعلى الملم واسع بالكمبيوتر ولغة البرمجة، عليه أن يتقن لغة الـ HTML على أقل تقدير، كما عليه أن يصرف عن الإخراج الرقمي والسينمائي، وعن كتابة السيناريو والمسرح والكمبيوتر جرافه عاديك عن فن الـ Animation. ولقد جريت شيئاً من كل ما سبق في روايتي الجديدة "شات" والمنشورة على الرابط:

www.arab-ewriters.com/chat

وقبلها في رواية "ظلال الواحد" وإن بصورة أقل، حيث كانت الكلمة جزءاً من اللغة المستخدمة في الكتابة لا أكثر. لقد تم استخدام صور ثابتة ومتحركة، ومؤثرات سمعية وبصرية متعددة، ومقاطع من أفلام سينمائية وغيرها الكثير، كما تم إخراج الرواية باستخدام برنامج الفلاش ماكروميديا، وهو برنامج يعطي إمكانيات هائلة للمستخدم الحاذق، هذا إضافة إلى استخدام النص المتفرع (الهايبرتكت) في البنية السردية ذاتها.

سائماً: إن تغير اللغة يعني أن تتغير الرواية، فلن تعود الرواية مجرد كتاب، ولعل السؤال الآخر السؤال المخفي، والذي يطرح نفسه بقوة هو: أي كتاب سيتسع لكل هذا؟؟

وهل الكتاب الورقي قادر على ذلك؟؟

الاجابة هي بالتأكيد لا، وحين الوقت لنعلنها صراحة... لقد انتهى عصر الورق.

* روائي أردني

sanaajeh@yahoo.com

أنا رجل مطلق بعدما كنت متزوجاً من فرنسية، تعرّفت إليها في باريس أثناء إقامتي هناك من أجل تحضير الدكتوراه في الأدب العربي، وهي الآن مقيمة في بلادها لا يبلغني منها ما يزعجني، ولا يبلغها مني ما يزعجها (..) لي منها بنت صارت صبية.. من رواية ليرنينغ انغلش ص ٢١.

هكذا يتداخل الواقعي والمتخيّل في أعماله فالراوي بعد أن يوهمك أنك بإزاء سيرة ذاتية يفاجئك بقوله: وأحبّ كثيراً عبارة رشيد الضعيف الشعرية الواردة في كتابه الشعري الأول "حين حلّ السيف على الصيف: حين تمطر السماء أول مرة بعد انتهاء الصيف. تطمئن نفسي لانتظام الفصول" (ليرنينغ ص ٢١). ويقول في حوار سابق: إنني متأمر على الواقع ومنها تأمرت على التاريخ وكل تأمري كان من أجل كتابتي الروائية... ويقول: الرواية فنّ مبني على الحشورية ويقصد فضول القارئ وحبّه للتجسّس على حياة الكاتب وحداثته السريّة لذلك لا يتردّد في تلوين رواياته بمناخات الذاتي من خلال مجموعة من الشيفرات والعلامات كالتّي قرأتموها في الفقرة المقتطفة أعلاه.

صدر له مؤخّراً رواية أثارت جدلاً نقدياً وسط الساحة الثقافية العربية، فمنّ النقاد من رآها إحدى روائعه الفنية وتمثّل منعرجاً في تجربته الروائية ومن النقاد من رآها مخيّبة للأمال برهانها على المتعة دون أن يكون لها هاجس آخر خاصة أن عنوانها المبهم يوهّم بغير ما حملت، فهي شديدة الحيادية في زمن لا حياد فيه، حتّى إن أحدهم وصفها بأنّها ذات روح إستشراقية. وقال عنها الشاعر أمجد ناصر في مقال بعنوان "بغداد على وقع الطرب لا الحرب": فضيلة رواية رشيد الضعيف الوحيدة، ربما، هي استعادة بغداد التي كان يستخفها الشعر والأنس والطرب، بغداد عاصمة العالم كما كان يعرفها أناس تلك الأيام، أمام بغداد. اليوم، التي تتكالب عليها جيوش وقطاعو طرق جاءوا من كل فج عميق".

حول هذه الرواية وسابقتها يدور هذا الحوار مع الروائي اللبناني رشيد الضعيف صاحب هذه المدونة:

في الرواية:

♦ المستبد ١٩٨٣

الروائي اللبناني رشيد الضعيف: الرواية الممتعة هي بالضرورة رواية سائلة متسائلة

حاوره: كمال الرياحي *

■ يستحيل أن أكتب على الطلب.

■ حين أضع نفسي في موقع متخيّل وأبني على هذا الشيء مقتضاه، أشعر بحرية في الكتابة وبرغبة فيها أيضاً

"الآن سعيد في هذا الوسط الذي أعيش فيه. سعيد في هذه الجامعة اللبنانية حيث أعمل أستاذاً في قسم اللغة العربية

أن

وأدأ بها في كلية الآداب، وأقبض راتباً يسمح لي. رغم كل الغلاء والتضخم وما إليهما. بأن يكون عندي بيت (ايجار قديم بالتأكيد) في حي فخّم من بيروت، فوق منطقة الحمراء، قريب أوتيل البريستول الفخم. على مقربة من منزل رئيس الوزراء الحالي السيد رفيق الحريري. أحد أغنياء العالم.".....



رشيد الضعيف



الاستشراق والمستشرقين. ما رأيك في هذا الكلام؟

-لم أقرأ ما كتبه أمجد ناصر، لكنني سأتناول مسألة "الكتابة للترجمة". لقد أراح كتاب إدوارد سعيد "الاستشراق" كثيراً من المثقفين العرب في عدائهم لـ "الآخر"، وأمدّهم بدعم مصدريه سلطة إدوارد سعيد النقدية المعترف بها عالمياً.

فما هي هذه "الصورة الاستشراقية المكرسة"؟ ليتني كنت أعرفها!

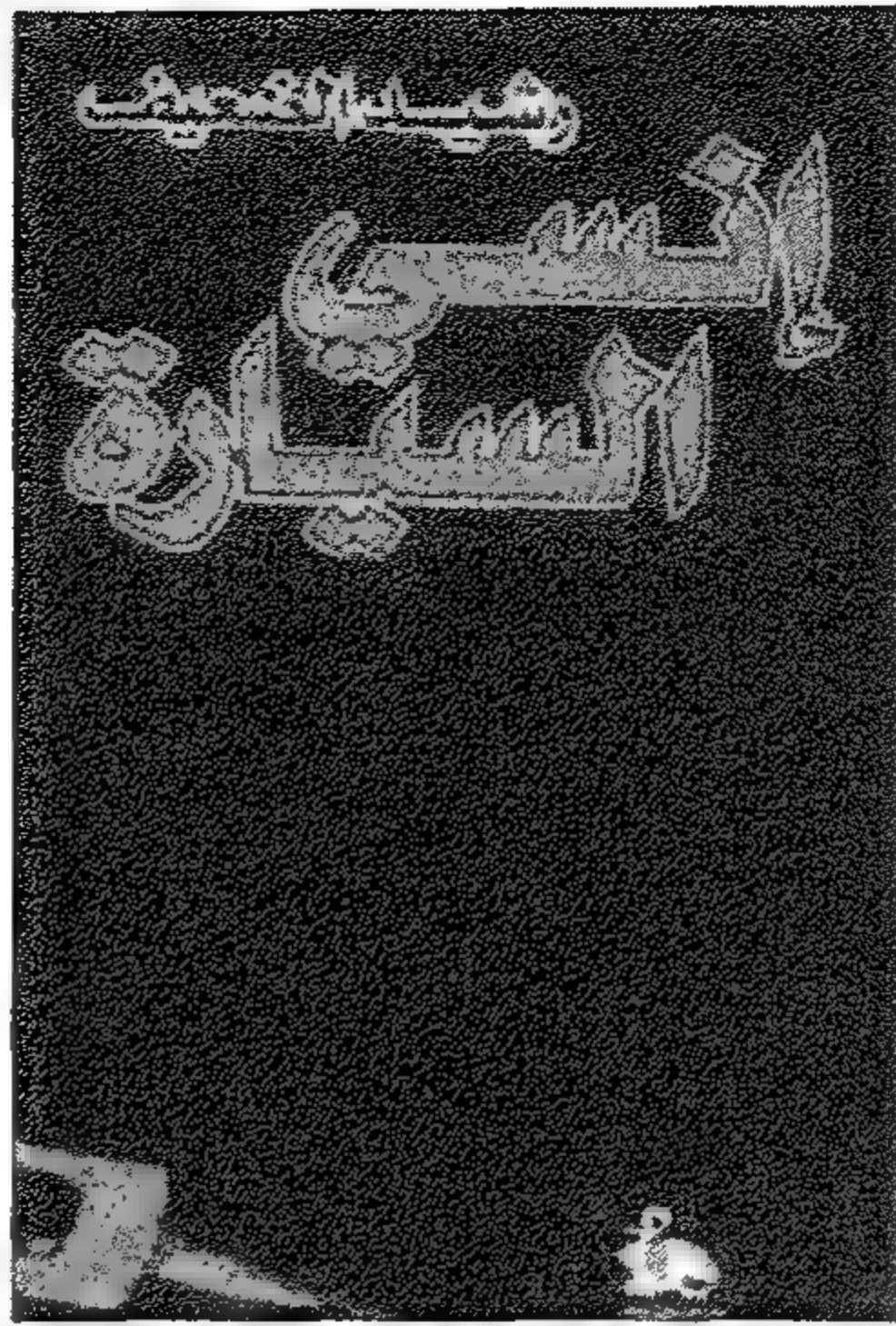
هل تعلم أن غالبية أحداث "معبد ينجح" في بغداد مأخوذة من كتاب الأغاني، وأن معركة بغداد أخذتها من مروج الذهب للمسعودي؟

لا أظن أن من قرأ هذا الكتاب يمكن أن يرد على باله لحظة أنه كتب ليترجم. فمن يستطيع أن يترجم هذا الشعر الذي فيه مثلاً والذي هو في أساسه؟ ومن سيتترجم هذا الجهد اللغوي الذي فيه، واختلاف الأساليب الذي اعتمدتها، لتناسب العصور العربية المشار إليها من الجاهلية مروراً بالعصر العباسي، وحتى اليوم؟ لكنني سأكون لا شك سعيداً جداً إذا استطاع أحد، مستشرق أو ابن بلد، أن يقوم بترجمته إلى أي لغة كان.

♦ هل التفاتك إلى التراث السردى، وأنت الروائي الحدائي المعروف بأسلوبه الغربي في الكتابة، كان تماشياً مع هذا الاهتمام الكبير بالتراث والتاريخ. نقداً وابداعاً؟

- الإجابة عن هذا السؤال هي في الوقت نفسه إجابة على السؤال السابق المتعلق بـ "الصورة الاستشراقية المكرسة".

من أين جاء اهتمامي بـ "التراث السردى"؟ أنا أولاً من والدين أميين. ولم أحسن الفرنسية التي هي لغتي الوحيدة الثانية إلا عندما ذهبت إلى فرنسا لأحضر شهادة الدكتوراه وكان عمري أثناءها ستة وعشرين عاماً. قبل ذلك التاريخ لم أكن أستطيع قراءة الفرنسية إلا بشق النفس. وأنا أدرس الأدب العربي في الجامعة اللبنانية منذ ثلاثين سنة. لست بعيداً إذن بحكم نشأتي وبحكم عملي اليومي عن "التراث السردى". ثم إنني أعشق هذا التراث، وقراءتي له مستديمة. وأخص بالذكر كتباً كالأغاني لابو الفرج الأصفهاني ومروج الذهب للمسعودي وغيرهما ممن أتمتع بقراءتهم متعة لا توصف!

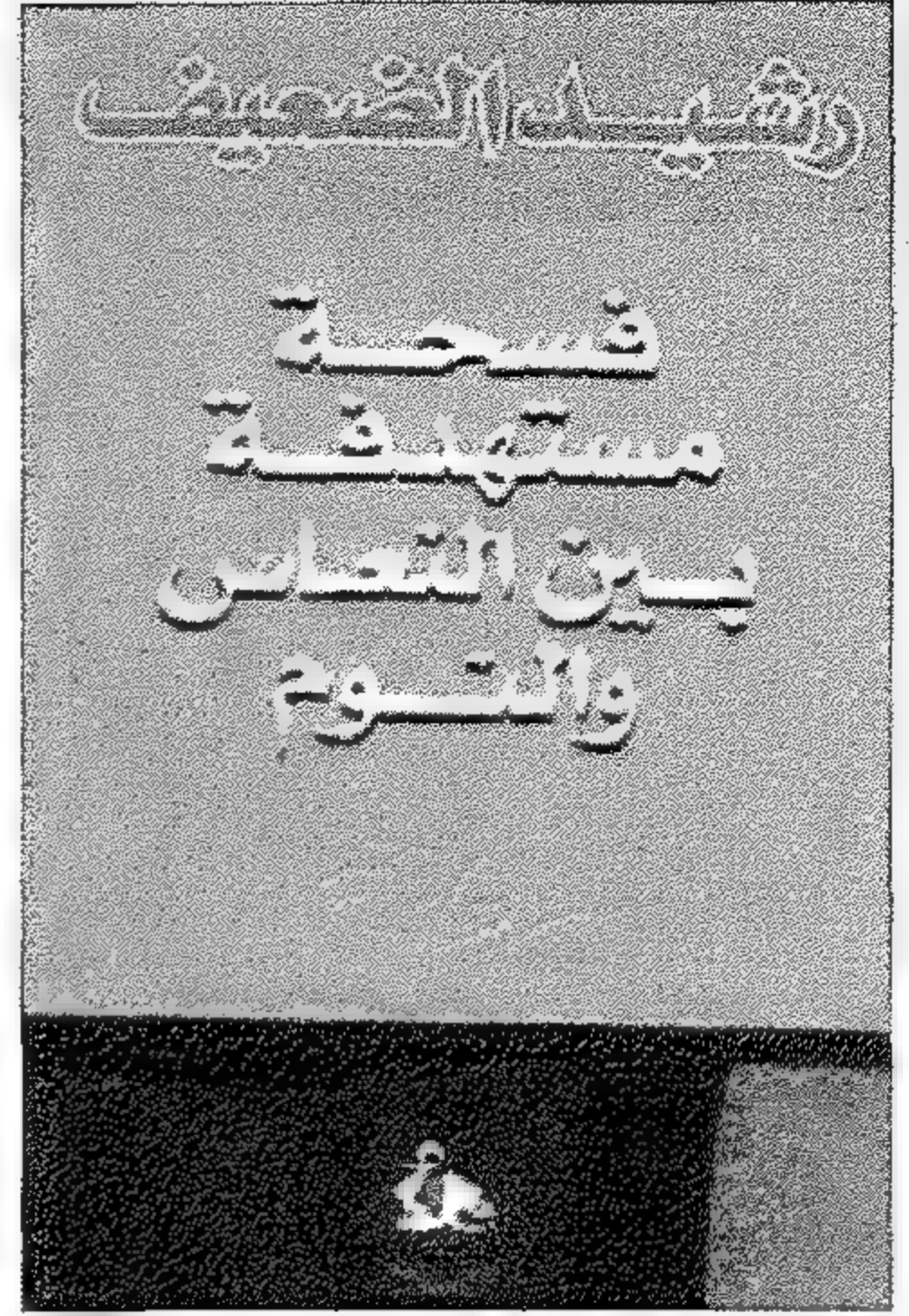


و"عصرنتها" ومن يعرف هذه الكتب التراثية يتعرف دون عناء على هذه الأحداث.

♦ اتهمك أمجد ناصر في مقاربته لهذه الرواية بأنك كنت تقدم للغرب الصورة الاستشراقية المكرسة من خلال شخصية معبد المغني وإن "عينيك كانتا على الترجمة" فيقول بالحرف الواحد في مقال مثير:

فهذه مادة وفيرة ينبشها رشيد الضعيف من بطون الكتب، وعينه، أغلب الظن، على الترجمة، التي تتلف كل ما من شأنه تغذية التمييزات الغربية (الاستشراقية) عن العربي التي لم تفتقر لها همة ولم يكل لها عزم رغم أقول علوم

لم أحسن الفرنسية التي هي لغتي الوحيدة الثانية إلا عندما ذهبت إلى فرنسا لأحضر شهادة الدكتوراه وكان عمري أثناءها ستة وعشرين عاماً. قبل ذلك التاريخ لم أكن أستطيع قراءة الفرنسية إلا بشق النفس.



♦ فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم ١٩٨٦

- ♦ أهل الظل ١٩٨٧
- ♦ تقنيات البؤس ١٩٨٩
- ♦ حفلة التراب ١٩٩١
- ♦ عزيزي السيد كوابا ١٩٩٥
- ♦ ناحية البراءة ١٩٩٧
- ♦ ليرنينغ انغلس ١٩٩٨
- ♦ تصطفل ميريل ستريب ٢٠٠١
- ♦ إنسي السيارة ٢٠٠٢
- ♦ معبد ينجح في بغداد ٢٠٠٥

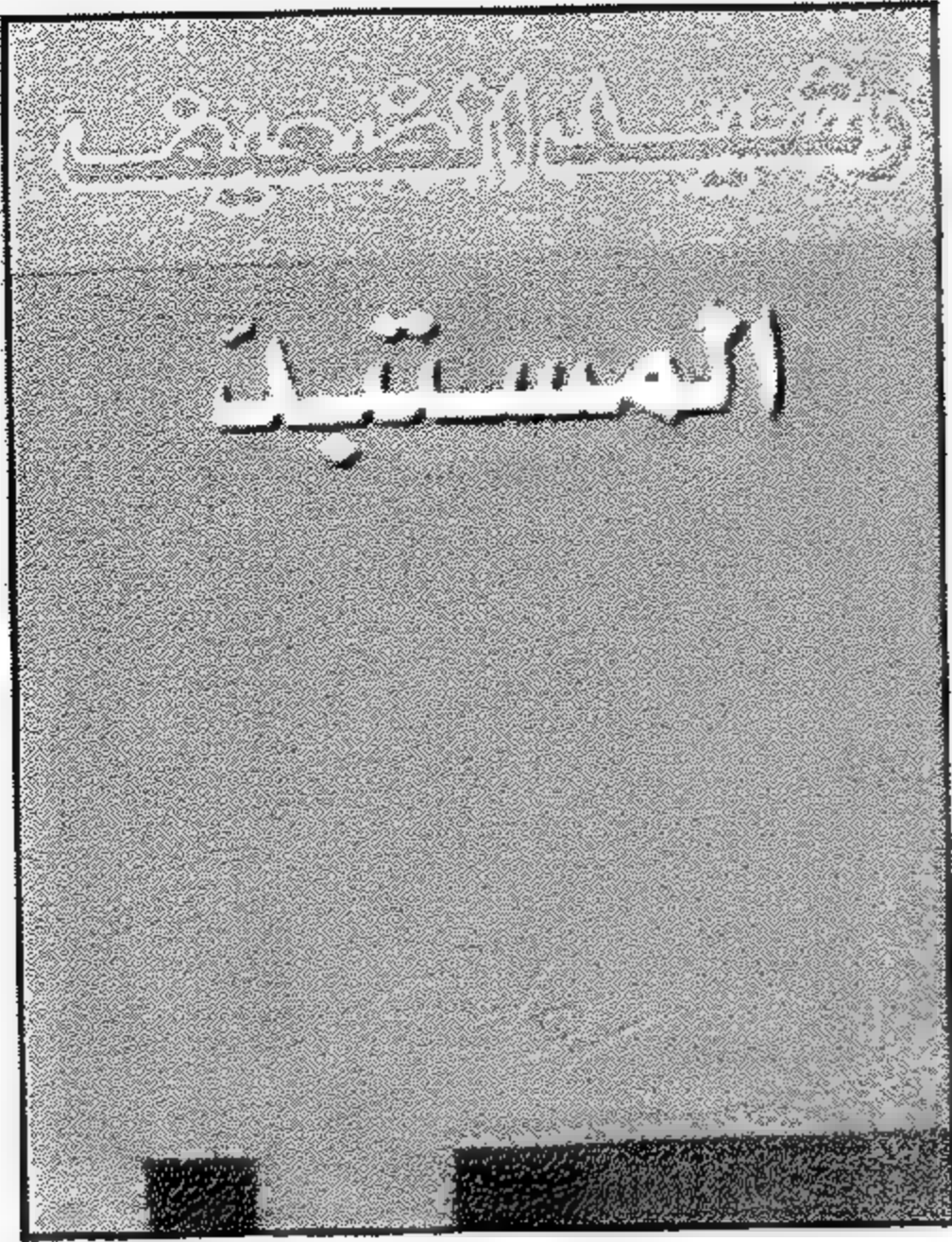
في الشعر
♦ حين حل السيف على الصفي ١٩٧٩

- ♦ لا شيء يفوق الوصف ١٩٨٠
- ♦ أنسي يلهو مع ريتا. كتاب البالغين.
- ♦ أي ثلج يهبط بسلام ١٩٩٣

حول توظيف التراث السردى في الرواية وتقاطع السير ذاتي بالتخييلي والكتابة بعيون الآخر واستراتيجية السؤال وعلاقة الرواية بالحياة وبالأجناس الأدبية الأخرى وعن المبدع الأكاديمي حول أنسجة هذه الأسئلة وسواها يتمدد هذا الحوار:

♦ هل تمثل رواية "معبد ينجح" في بغداد "تحولاً في مشروع رشيد الضعيف الروائي؟

-أردتها أن تكون كذلك. والحقيقة أن هذا التحول كان تدريجياً وقد بلغ أوجه في روايتي "أنسي السيارة" التي سبقته "معبد...". فقد استمددت كثيراً من أحداث هذه الرواية من الكتب التراثية.



لماذا؟

لماذا - تساءلت - ما زال "الخبر" الذي يرويه هؤلاء الكبار يمتعني الآن بعد ألف سنة على كتابته؟ إن فيه بذرة الخلود الجميل لا شك. وتبين لي أن جمال هذه "الأخبار" الواردة في هذه الكتب عائد إلى أنها لا تريد أن تقول شيئاً إلا ذاتها! ليس هناك مهمة يلقيها راويها على عاتق أبطالها. أبطالها مهما يكن شأنهم يبقون بشراً مثل جميع البشر. بطل "الخبر" يعيش ويموت ويأكل ويشرب ويخطئ ويصيب كما جميع البشر. إنه ليس رمزاً. ولا يحمل على عاتقه مهمات ميتافيزيقية ولا قومية ولا إنسانية.. إنه بشر وحسب. وهذا ما توافق مع تساؤلي الدائم عن سبب عدم وجود قراء للرواية العربية بالأعداد التي نتمنى. لماذا؟

- نقدم دائماً أسباباً مقبولة لا شك من نوع الأمية السائدة في العالم العربي وتدني المستوى الاقتصادي للمواطن العربي والرقابة على الكتب والحدود واختلاف الأنظمة في البلدان العربية وما إلى ذلك من أسباب وجيهة. إلا سبب واحد هو دور الكاتب! فما دور الكاتب في عدم وجود أعداد مقبولة من القراء؟ ما دور الرواية ذاتها في عدم شد القارئ إليها. وما دورها في عدم تطور عدد قرائها؟ فهل هي "جديّة" الرواية العربية الزائدة. وهل هي "الرسالة" التي يجب أن تحملها دائماً. وهل هو "المعنى" الذي يجب أن تحمله؟

قلت إذن: لماذا لا أتعلم من عدد من القدماء الكبار. وأكتب ما هو ممتع دون أن أحول شخصياتي إلى رموز أو نماذج. ودون أن أحملها مهمات ماورائية وما إلى ذلك؟.. فكتاب ألف ليلة وليس كتاباً خالداً لأنه يحمل "رسالة" أو يريد أن يقول شيئاً. إن القارئ العربي إذن موجود في صلب شواغلي وأنا أجري هذا الحساب. إن الأمر. كما تلاحظ، خارج تماماً عن الرغبة في "الكتابة للترجمة". وما إلى ذلك.

أود الآن أن أتوقف عند وصفك لي بالروائي الحدائي المعروف بأسلوبه الغربي في الكتابة. لا أدري ما المقصود بالأسلوب الغربي في الكتابة الروائية؟ أقصد الفصل بين الكتابة الروائية التي تجعل من الشكل الغربي تموجاً لها

الرواية السائدة في العالم العربي



لماذا لا أتعلم من عدد من القدماء الكبار. وأكتب ما هو ممتع دون أن أحول شخصياتي إلى رموز أو نماذج. ودون أن أحملها مهمات ماورائية وما إلى ذلك؟.. فكتاب ألف ليلة وليس كتاباً خالداً لأنه يحمل "رسالة" أو يريد أن يقول شيئاً.

مقابل التجارب الأخرى التي حاولت الاستفادة من أسلوب الكتابة في التراث السردي مثل تجربة الغيطاني مثلاً. لنناقش ما قاله محمد برادة في مقال حول روايتك "معبد ينجح في بغداد" إن الاحتراز من كتابة رواية أيديولوجية لا ينبغي أن يقودنا إلى نشدان رواية متعة خالصة نفترضها داخل عالم لا مكان فيه لمتعة الحياد.

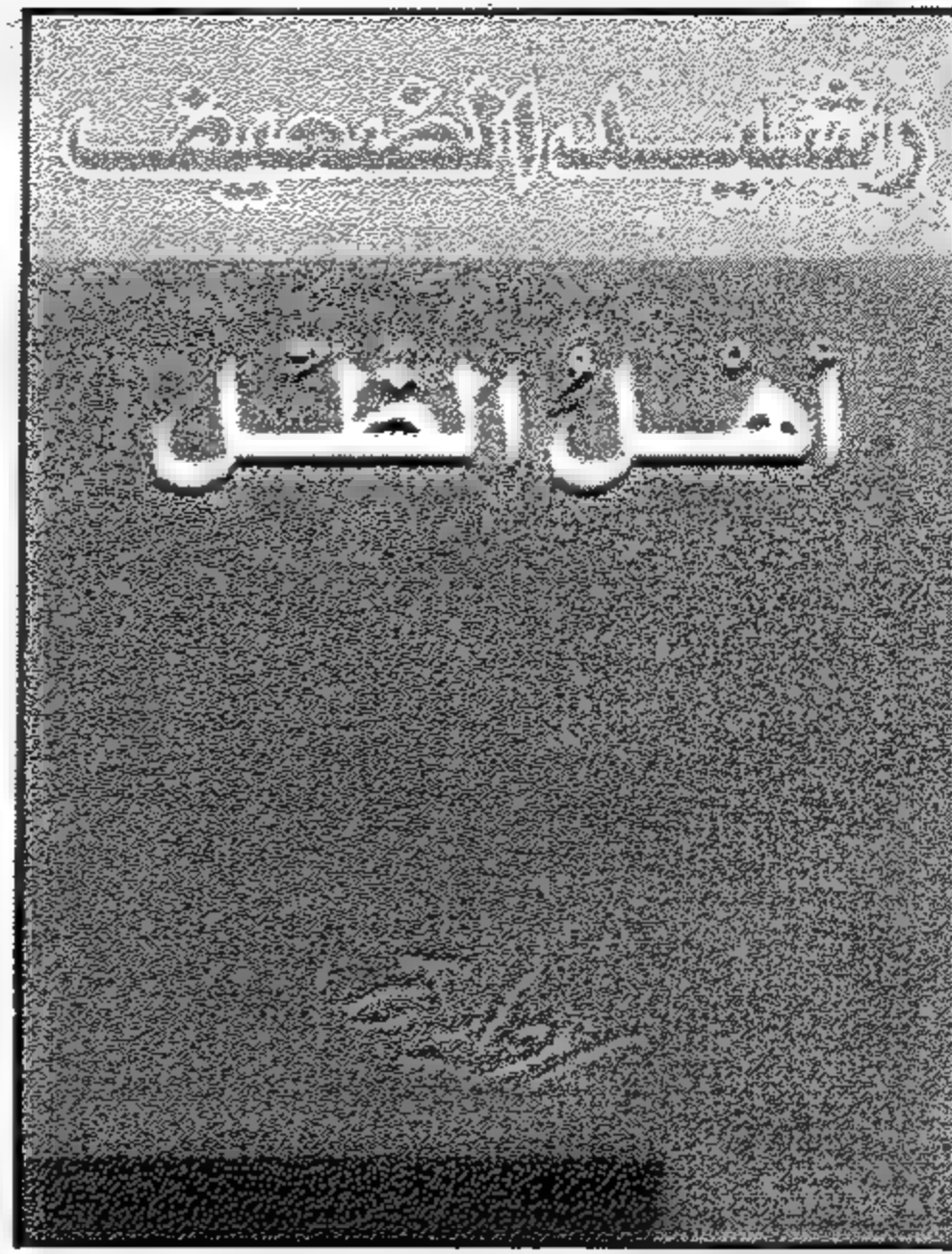
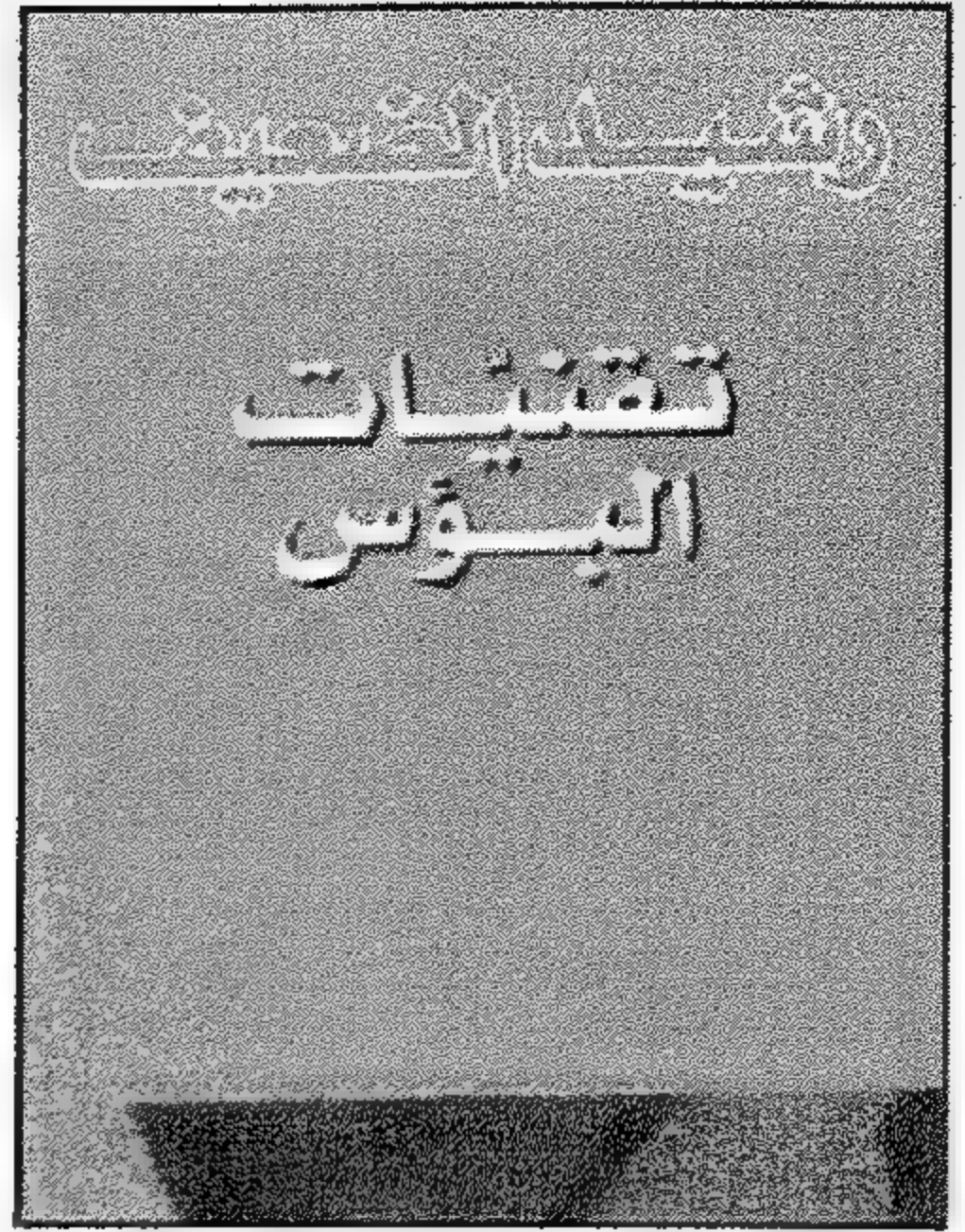
انطلاقاً من هذا الرأي، هل المطلوب من الروائي أن يكون صاحب أيديولوجية. وهم فكري وفلسفي..؟ وهل الاهتمام بالقضايا الكبرى يصنع أدباً كبيراً دائماً؟ - نعم، قال لي الصديق محمد برادة هذا الكلام وقرأته في مقالته التي كتبها عن روايتي "معبد.. ونشرها في جريدة الحياة. لست مبشراً بمدرسة روائية ولا بتيثار

روائي. وليس عندي طريقة أسعى إلى تعميمها. لذلك أقول ليس هناك ما هو 'مطلوب' من الروائي. فإذا أحب أن يكون لروايته هم فلسفي أو أيديولوجي أو ما شابه فليكن! وهناك روايات عربية وأجنبية تعتبر أعمالاً عظيمة وأحبها كثيراً، وهي في الوقت ذاته تحمل هذه الهموم. لكنني. أنا شخصياً، أريد أن أكتب رواية تناسبني. أحب أن أكتب الرواية التي أحب أن أكتبها. والتي أحقق فيها ذاتي وحررتي. ليس هناك قواعد في هذا المضمار.

لكنني أضيف أن الرواية الممتعة هي بالضرورة رواية سائلة متسائلة. فهل أعمق من ألف ليلة وليلة؟ إن السؤال النابع من متعة قراءة العمل الروائي هو الهدف البعيد إذا جاز التعبير من كتابة الرواية عندي. أن يكون السؤال في قلب متعة القراءة ومكوّنات من مكوّناتها. هذا هدفي.

إن المتعة رافضة! أقصد المتعة بكلّ معانيها وأنواعها.

هل يمكن للكاتب أن يكون محايداً حتى وهو يجعل من الفنية مدار اهتمامه؟ لا تتنوع مشارب الفن وتحمل تحت جلدها أيديولوجيات نائمة؟ ألا يكون الكاتب وهو يختار أسلوب كتابة ما دون غيره. بصدد اختيار أيديولوجية ما؟ - قلت لك إن المتعة رافضة! إن فنية العمل تثير أسئلة أساسية! خذ مثلاً القصيدة النثرية التي تتحدث عن غصن شجرة مثلاً.. أليس في فنيّتها موقف من الشعر الموزون والمقفى ومن المنظومة الإيديولوجية الملزمة؟ وذلك بغض النظر



عن قبولك إياها أو رفضك لها.

♦ شخصية معبد. شخصية افتراضية. لكنها كولاغ من ملامح المفتين الذين قرأناهم في الأغاني للأصفهاني. ما هو حجم التخيل وما هو حجم المرجعي فيها عندما رسمتها؟

- هذه الرواية مأخوذة في غالبيتها من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني. وقسم منها مأخوذ من كتاب مروج الذهب للمسعودي. وبعضها مأخوذ من كتب أخرى كالشعر والشعراء لابن قتيبة وطبقات الشعراء لابن سلام الجهمي. لكنها ليست "كولاغ".

بعد التأمل في كتاب الأغاني رأيت أنه يبيّن ترجمته للمفتين على طريقة واحدة: أصلهم من الموالي. تشابه الصعوبات التي تعترض طريقهم إلى النجاح. الفيرة والحسد، نظرة الناس إليهم. أثر غنائهم على السامعين، الغناء في حضرة الخليفة قمة النجاح. الخ. بنيت معبد على هذه الطريقة، وألفته من الأحداث التي كانت تجري للمفتين الذين ترجم لهم الأصفهاني، وزرعته في بغداد زمن الحرب بين الأمين والمأمون كما يصفها المسعودي (أو بالأحرى انطلاقاً من وصف المسعودي)، وكلّ حدث صفته بشكل يناسب سياق روايتي. وبنيتها في المكان المناسب لهذا السياق، ومن الأحداث ما أخذت بدايتها، ومنها ما أخذت نهايتها. ومنها ما أخذت عنصراً واحداً من عناصرها.

وقد شجّعني على اعتماد هذه الطريقة القدماء أنفسهم، فقد كانوا ينسبون الخبر ذاته إلى عدة أشخاص

غالباً ما يكون العنوان بالنسبة إليّ شراً لا بد منه. لأن العنوان بشكل عام دعوة إلى قراءة محدّدة للرواية. وبما أنني أعتقد أن العمل يستقل عن المؤلف ويصبح ملك قارئه. فإنني أسمى لأن يكون العنوان اسماً يميز الرواية عن غيرها

ويفتخرون فيه، وقد نسبوا خبر العبد الذي يعشق الغناء مثلاً إلى ابن سريج وإلى إبراهيم ابن الخليفة المهديّ. فلماذا لا يحقّ لي نسبه إلى المفتي "معبد" الذي ألفته أنا وترجمت له على حدّ تعبير القدماء ولماذا لا يحقّ لي أن أغير فيه؟ وقد ألفت بالإضافة إلى ذلك أحداثاً كثيرة بال تأكيد لتكتمل صورة معبد ومسيرته.

كان الأهمّ عند القدماء الذين أعينهم اتساق الخبر (لا نقل الحقيقة!) وهذه قاعدة غاية في الأهمية في بناء العمل الفني وهي اليوم ضرورية عندي أكثر من الأمس.

♦ هل وجد رشيد الضعيف صعوبة في الخروج من مناخات الواقع اللبناني والحرب الأهلية؟ هل بروايتك "معبد..". تعلن أن الحرب قد تنتهي لكن الموهبة

الحقيقية لا تنتهي؟ السؤال يدفعنا إلى مسألة ارتباط المبدع بقضية ما، هل يزول بزوالها؟

- كانت الحرب شاعلي لأنني بكلّ بساطة شاء القدر أن أعيشها. لا أعتقد في وجود قاعدة في هذا المجال، ولا بدّ أن توجد أمثلة تؤكد ارتباط الكاتب بقضية أو تؤكد عكس ذلك. أمّا فيما يتعلق بي فليس عندي قضية أستمّد منها سبب كتابتي. لكنني في الوقت نفسه لا أستطيع مثلاً أن أكتب رواية بوليسية. لأنّ ذلك ليس من شواغلي ولا من ثقافتي. ويستحيل عليّ أن أكتب على الطلب. لا شك أنني أخاف أن أشبه ذاتي. فأنوع في المواضيع وفي الطرق والأساليب. أحاول دائماً أن أتخطى ذاتي. هذا طبعي.

♦ تتعمّد ان تضع مؤلفاتك عناوين غريبة عن المتلقي العربي. وأحياناً تكون غريبة ومبهمة لأنها شديدة البساطة مثل "ليرننغ انفلس". كيف ترسم العنوان؟ هل تتعامل معه بصفته عتبة اشهارية وتجارية؟ أم بصفته عتبة فنية؟

- غالباً ما يكون العنوان بالنسبة إليّ شراً لا بدّ منه. لأنّ العنوان بشكل عام دعوة إلى قراءة محدّدة للرواية، وبما أنني أعتقد أن العمل يستقلّ عن المؤلف ويصبح ملك قارئه. فإنني أسمى لأن يكون العنوان اسماً يميز الرواية عن غيرها لا دعوة للقارئ إلى قراءتها بشكل محدّد. فالعنوان غالباً ما يكون مضافاً إلى الرواية لا جزءاً منها. العنوان عندي اسم والاسم ليس صفة بل للتمييز.

أحبّ أغلب العناوين التي اخترتها لرواياتي وليس جميعها. سأفاجئك ذات يوم بعنوان لا يمكنك أن تتوقعه!

♦ هل مثلت الصفة الأكاديمية والعمل بالنقد الأدبي عائقاً أمام تفتح الملكة الابداعية عندك؟ وهل عرقلت هذه الأكاديمية عطاءك الابداعي؟

- أوظف معارفي الأكاديمية في عملي الروائي، لكنني لا ألتزم بها. الأستاذ يعلم طلابه قواعد الرواية أمّا أنا الروائي فأسعى إلى مساءلة هذه القواعد بل إلى التحرّر منها إن كان هذا في المستطاع. أنسى النظريات التي أعتقد فيها وأعمل أحياناً ضدها وأنا أكتب. أستسلم لعفويتي ولشيء فيّ لا أدري ما هو. أثق بلحظة انصرافي إلى ذاتي واستغراقي فيها. وأحبّ هذه اللحظة.

الرواية السابعة رشيد الضعيف



في أعمالك. ففي روايتك " ليرنغ انغلش " مثلاً كان سؤال " كيف لم يخبرني أحد؟ " بموت الأب. المحرك الرئيس لتتثال مع كل طرح الاجابات التي تجرّ مناخات هذه الرواية ووجوه شخصياتها.

هل تسعى الرواية الى طرح الاسئلة أم محاولة الاجابة عنها؟ بمعنى هل الرواية فن تثبيت الفوضى؟

- نعم، ربّما كان سبب ذلك عائداً إلى طبعي الشخصي. فأنا في قرارة نفسي أحاول دائماً أن أرى بعيون الآخرين، وأتساءل دائماً: ماذا لو كنت مكانهم وأرى من مواقعهم؟ ماذا لو أنني أشعر مشاعرهم؟

هناك فرق بين السؤال الذي تطرحه الرواية ككل. باعتبارها عملاً متكاملًا، وبين السؤال الذي نتكلم عنه كمحرك للكتابة.

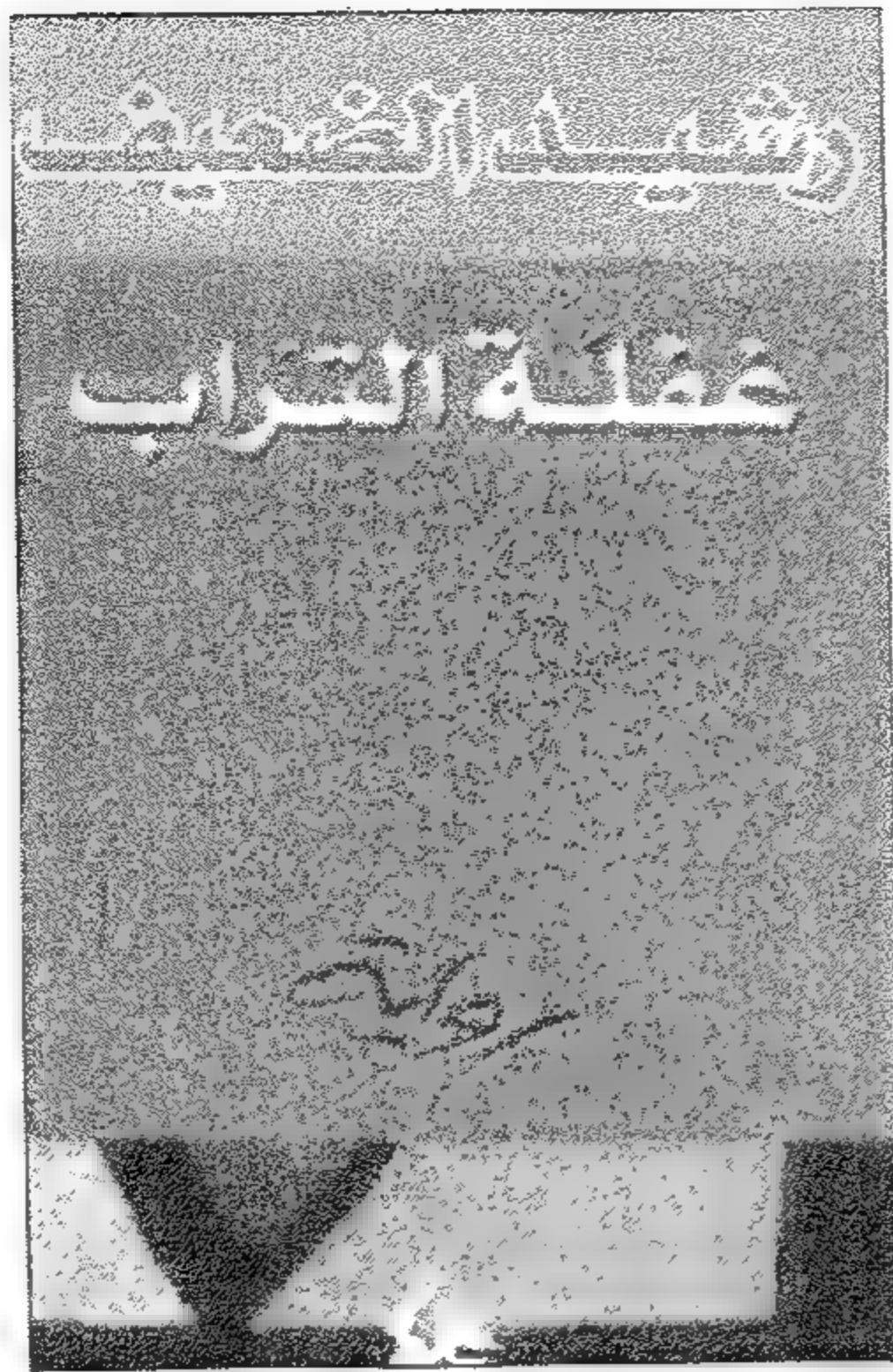
♦ تقول " إن الرواية فن أصولي يتأمر على الواقع من أجل الوصول ". تعريف طريف يجعل من الجنس الروائي عدو الحياة؟ هل يمكن للفن الذي وصفته بأنه فن الحياة أن يتأمر عليها وأن تطفئ عليه صفته الامبريالية حتى يأكل نفسه؟

- الرواية كما أراها فن وصولي. بمعنى أنها تسخر الواقع لخدمتها. وذلك بخلاف ما يقوله الكثيرون من أنها يجب أن تكون في خدمة الواقع. وروايتي معبده. سخرت الأخبار لخدمتها. وفن الخبر كما مارسه القدماء غالباً ما كان كذلك.

أظن أن وراء كل موقف من الموقفين أساساً فلسفياً إن جاز التعبير. والكاتب يختار ما يساعده على إطلاق إمكاناته. كان العرب القدماء واعين. على ما أظن. أن التخريف الفني. أي التخيل. ضرورة لمجابهة الحياة. ولمجابهة الموت كقدر لا مفر منه. أعذب الشعر أكذبه كانوا يقولون. أنا أفهم هذه العبارة بهذا الشكل.

لكنني أقول لك قبل أن أنسى أن العمل الفني الذي يسخر الواقع والحقيقة من أجل أن يتسق (هذا تعبير أخذته عن القدماء) هو الذي يقدم لك الحقيقة بأوضح معالمها على حقيقتها!

* كاتب من تونس.



الاحتفال بالذات وتحويلها من كائن من لحم ودم الى كائن ورقي؟ هل تسعى الى تأبيدها؟

-المحدث في أغلب رواياتي هو أنا وأحياناً أنا رشيد. في بعض رواياتي كعزيزي السيد كواباتا مثلاً. هناك الكثير مني ومما جرى معي في حياتي. لكنني في الروايات التي أستعمل فيها ضمير المتكلم (أنا) والتي ليست سيرة ذاتية ولا جزءاً من سيرة ذاتية. فإن ذلك يكون لأنني أشعر بحرية كبرى في ذلك.

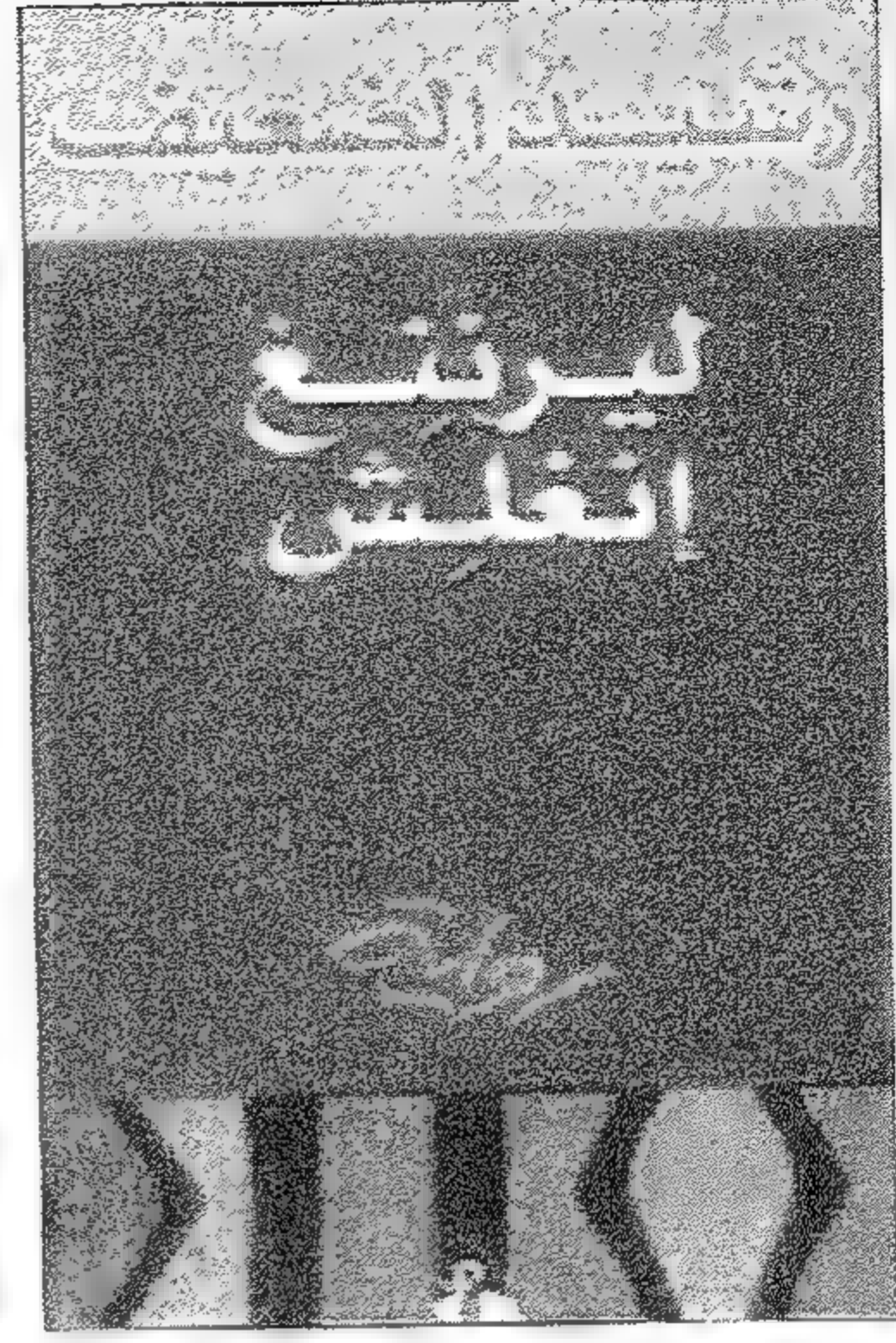
أشعر بحرية قصوى وأنا أتصور نفسي مكان شخصية روايتي. في ليرنغ انغلش مثلاً تصوّرت أن ابناً قتل والده لأسباب ثأرية ولم يخبره أحد. وتساءلت: لماذا؟ وبنيت روايتي على هذا الأساس واضعاً نفسي في صلب التخيل، وناسجاً حولي الأحداث مؤثراً فيها ومتأثراً بها.

حين أضع نفسي في موقع متخيل وأبني على هذا الشيء مقتضاه. أشعر بحرية في الكتابة وبرغبة فيها أيضاً.

ثم إنني اكتشفت مع الأيام أن متعة القارئ تتضاعف حين يقرأ رواية ويظن في الوقت نفسه أنه يقرأ حياة صاحبها. تتكشف لذته. الإنسان بطبيعته يحب البصيص، أي اختلاس النظر لرؤية دواخل الآخرين الحميمة، ومعرفة ما يجري فيها.

وإذا كان هذا احتفالاً بالذات فهو ليس أنانية.

♦ يمثل السؤال محركاً رئيساً للسرد



أنا منتبه إلى أن الأكاديمي نادراً ما ينجح في ميدان الابداع الأدبي والفني. وإذا ما نجح فلا بد أن يتصف عمله بشيء من المحافظة في مكان ما. لغته مثلاً. أنا شديد الانتباه إلى هذا الأمر.

♦ هل يقف رشيد الضعيف الأكاديمي "أنا أعلى" عند مباشرة رشيد الضعيف المبدع أثناء الكتابة الشعرية أو الروائية؟

-أنا بصفتي "أستاذاً" منتبه جداً وحذر. أكثر من ثلاثين سنة في التعليم الجامعي ولم تخرج من فمي كلمة خدشت أذن طالب أو طالبة. أو كلمة أخجلت طالباً أو طالبة. أما في الكتابة فإنني شخص آخر. مختلف تماماً. كتابتي مزعجة وقلقة. تشير عند كثير من القراء إلى المكان الذي يودون ربّما أن يبقى بعيداً عن العين والسمع واللمس والشم.

أما من حيث المعارف. فقد ذكرت لك في الإجابة السابقة أنني أستسلم إلى تلقائيتي وأنا أكتب. لا إلى النظريات التي أدرسها أو حتى التي أؤمن بها.

♦ التداخل بين الواقعي الذاتي، والمتخيل يجعل من رواياتك تشرف على السيرة الذاتية دون أن تكونها. وتقول في حواراتك اجابة عن هذا السؤال أنك تكتب فضول القارئ الذي يحب أن يتجسس على حميميات الكاتب ولكنك في المقابل لا تقدم له الا المعروف عادة كالاسم واللقب والوظيفة. ربّما اختلفت اجابتك الان مع تجديد السؤال. لماذا هذا

الرواية والسؤال والواقع



الشفيرة الوثنية!!

الكأس المقدسة منية الباحثين..

إنها الحلم الذي يسعى إليه كل المنبهرين بالأسرار القديمة، وهي التي جعلت من روائي بحجم دان براون يكتبها رواية تحت مسمى شيفرة دافنشي، هذا الكتاب الذي تكالبت عليه الاختلافات ومنع في غير مكان وأثيرت حوله النقاشات، فكان حديث الساحة ما إن خرج إلى النور برغم تلك الديباجة البولييسية التي غلفت الرواية وأحداثها، إلا أن الحقيقة التي لا خلاف عليها هي في أن الرواية فتحت أبواب مناقشة كثير من الأمور الخفية حول علاقة الأساطير بالأديان وصلت حد اندماجها العضوي وتماهيها لتشكيل المعتقدات التي تسير في ركبها البشرية جمعاء، وهي في جزء كبير منها، بناء على تتبع مسار الرواية، مقامة مداميكها على جذور وثنية، استطاع الروائي بذكاء حقيقي أن يناقشها بوعي تام على السنته شخص خصوص عمله الإبداعي هذا، ليخرج المتلقي في نهاية القراءة للرواية بكثير من الأسئلة، وعلامات الاستفهام، مضاف عليها وعي مغاير حول حركة المعتقدات وكيفية تشكيلها. إن هذه الرواية، تمتلك سحرا حرفيا عاليا، لكنها من خلال توائمتها المتعددة، وتطور أحداثها، تضع دائرة كشف كبيرة حول كثير من الجمعيات السرية التي خرجت من عباءة الدين، بعضها اجتهد على الدين، والبعض الآخر انتفض عليه، لكنها في معظمها انطلقت من ذات النبع.

ذكاء الكاتب جعل من نهاية مفتوحة، هي مفتاح العمل التالي له والمتمثل في حل شيفرة دافنشي، تلك الشيفرة الوثنية المبنية على تفاصيل وموروثات أسطورية عتيقة، سرها ما زال ناموسا غائبا، ما زال قيد البحث، وهو في ذات الوقت يشير إلى تورط الماسونية العالمية في مثل هذا الفعل، بغموضها المعهود ودرجات تراتبيتها وأساطيرها وسطوتها الحديدية على مستوى العالم.

هذه رواية تتحدث الكثير، ولعل درجة التقصي والبحث عالية فيها، وكأن الروائي صار مؤسسة له مراكزه ومرجعياته وأزرعه وهذا التوجه ركن أساسي في درجة أداء مثل هذه الأعمال الإبداعية بعيدا عن الاتكاء على التهويم والتكرار بدعوى الإبداع، هنا يطرح المبدع/الروائي قضية ويناقش فكريا نابشا فيه محاولا بناء نقيض له رغم وسم هذه الرواية بأنها بولييسية من خلال حبكتها وتطور أحداثها لكنها، كما أسلفنا القول، هي أسطورية عقائدية بكل معنى الكلمة، وما غلاف البولييسية هذا إلا دعوى لقراءة، وتميرير، تلك الأفكار والمعتقدات والأساطير التي يشكل بعضها جزءا أساسيا من الكيان البشري المرتبط في كثير من جوانبه بعلاقة الذكر بالأنثى، وعلاقة الأديان ببعضها، والتلفيق التي لحقت بها، ومن ثم ما بني على كل هذا من أكاذيب ارتقى بعضها ليصل إلى درجة المعتقد الحقيقي كحجر أساس في بعض الأديان.

هناك حس بنوع من الاكتمال عند الانتهاء من قراءة هذا العمل، وهذا الإحساس بقدر ما يصدم المتلقي بقدر ما يبهره من خلال تلك الحقائق والجماليات والمعلومات والجرأة والبحث، فهو حقا يصل إلى درجة الكمال والإبهار، وربما يطرح لدى المتلقي العربي نوعاً من التساؤل حول إمكانية وجود مثل هذه الجرأة والجلد في الكتابة في مجتمعاتنا العربية حول ذات الموضوعات أيضا، وتلك المشابهة لها في ذات السياق، لوجود كثير من السياقات المشابهة وبعضها طرح إبداعيا ولكن بأسلوب وعظي تعليمي لا أكثر.

إن شيفرة دافنشي عمل ليس بريئا ولكنه جريء، وهذا ما يمكن استخلاصه في النهاية، ونحن بحاجة إلى مثل هذه الجرأة الإبداعية للتعبير عن رأي موثق حول موضوع مهم وحساس مثل ما طرحه دان براون في بحثه البولييسي عن الكأس الأسطورية وفق وثائق ومعلومات وحقائق أرضت طموحات ورغبات البعض، لكنها أثارت وأغضبت الكثيرين من الذين ما زالوا يتحفظون على أشياء لم تعد سرا إلا في سريرتهم وحدهم بينما هي معروفة ومشاع لكل بني البشر!!

فالإيقاع في قصيدة ليس هو ذاته في قصيدة أخرى، وإن كانتا تتقاطعان في بحر شعري واحد، في حالة القصائد الخليلية. أو القصائد التفعيلية، أو القصائد المرسلية. كما أن للصورة الشعرية تطورا كرونولوجيا يشي بتغير الذوق والرؤية من مرحلة لأخرى، بحسب مستلزمات التطور الاجتماعي والثقافي للأزمنة المتعاقبة. أما الرمز، وإن كان حديث الولادة في مجال الإبداع الشعري العربي المعاصر، فللشعراء طرق متعددة لاستثماره وتوظيفه بدءا من الرمز اللغوي المؤسس على الاستعارة، إلى القناع.. إلى الأليفورة.. إلى أسلوب المفارقة. ولن نبالغ إذا جعلنا الرمز الشعري هو العنصر الذي تفوق نسبته نسب العناصر الأخرى في كيمياء القصيدة.

وفي المشهد الشعري المغربي المعاصر تجارب متفاوتة في أبعادها الفنية والدلالية. بعضها يخضع لمنطق التيار الفني الذي يضم الجماعة، وبعضها يخضع لمنطق التميز الفردي الذي يرغب في نسج النموذج الخاص..

والقصيدة المغربية الموسومة بكونها رجما لصدى ما يكتبه المشارقة. عند بعض الدارسين. ما فتئت تخطط فنيا للوصول إلى خصوصيتها. تلك الخصوصية التي تتأسس على مرجعية الشعراء المعيشية والمعرفية. ذلك أن الثقافة المشرقية التي رانت طويلا على المشهد المغربي. لم تعد تشكل المصدر الوحيد للشاعر القارئ الذي أتاح له معرفته باللغات الأجنبية أن يطلع على التجارب الشعرية الغربية دونما نسبتها إلى هذا التيار أو ذاك مما ألفناه في المدرسة المشرقية. وهذا لا يعني القول بقطيعة محتملة بين التجريبتين. فصالات القرى اللقوية كثيرة، ودم المعنى أميل إلى التقريب بينهما منه إلى التفريق.. ولكننا نرمي. هنا. إلى الاقتناع بوجود خصوصية فنية للقصيدة المغربية.

من هذا المنطلق، نريد أن نقرب من تجربة شعرية حديثة الصدور، وإن كانت بدايات تشكلها تعود بنا إلى النصف الثاني من السبعينيات. يتعلق الأمر بالمجموعة الشعرية "جراح دلمون" للشاعر محمد بودويك، التي صدرت عن دار البوكيلي للطباعة، وبملاحظة تواريخ كتابة نصوصها، نجدها تختزل مجموع

عتبات النس. . ودم المصنع

قراءة لديوان "جراح دلمون"

للشاعر محمد بودويك

✦ د. عبد السلام المساوي *

الشعر تعبير وبوح، أو هو تفسير ذاتي للعالم عبر لغة تتمازج فيها المكونات والعناصر: فتصبح. تبعا لذلك. لغة خاصة يطبعها الشاعر بمرجعياته ووجدانه. بذكره وخبرته بالحياة. ومن ثم تتعدد لغات

الشعر بتعدد التجارب والاختيارات الفنية.. إنه رغم الحديث عن الثوابت الشعرية (الإيقاع، الصورة، الرمز، التناس..) إلا أن هذه الثوابت في حد ذاتها تصبح مجالا للإبداع والإضافة.



محمد بودويك

جراح دلمون

شعر

تجربة محمد بودويك في الكتابة الشعرية. فالقصائد زمنية تغطي مسافة تتجاوز اثنتي عشرة سنة، من ١٩٧٥ تاريخ كتابة القصيدة الأولى التي نصادفها في الديوان، وتحمل عنوان "فاتحة القهر في كتاب الدخول". إلى بحيرة الجليل التي كتبت في نهاية ١٩٨٧، علما بأن هناك قصيدتين اختتم الديوان بهما. ولكنهما لا تحملان تاريخا محددا: وهما "العودة إلى السطر" و"جراح دلمون". وقد لا نستبعد كون القصيدتين قد كتبتا في التسعينيات. وبذلك يكون الديوان مختزلا لتجربة بودويك كلها في الكتابة الشعرية..

ما الذي يميز، إذن، هذه التجربة التي تشكلت في السبعينيات وتأخر صدورها إلى التسعينيات؟ وما هي السمات الفنية التي تطبع لغتها الشعرية؟ وما الذي أضافته هذه التجربة إلى القصيدة المغربية ككل؟ وهل يمكن أن نوظرها ضمن سياق فني معين من سياقات المشهد الشعري الراهن؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تستوجب القيام بتحليل مشرحي للنصوص. ينطلق من الوصف، وينتهي إلى التأويل. ومن تمحيص الإواليات إلى فرز الدلالات والأبعاد.. ولكن شيئا من هذا لن ندعيه في عجلة، كهذه. وسنكتفي بإبراز بعض السمات اللغوية التي ميزت ديوان "جراح دلمون". تاركين المجال لذوي الاختصاص ليفحصوا عميقا في تحليل هذا الخطاب الشعري الذي يؤكد تحقق الصدق الفني لدى شاعر محمد بودويك. ومسألة الصدق الفني. وإن كان طرحها بهذا الشكل يعود بنا إلى كلاسسيكات النقد العربي عند كل من طه حسين ومحمد مندور، فإننا نرى أن الوقت مناسب أكثر لإعادة طرحها من قبل: لا سيما وقد كثرت الأسماء والنصوص التي يدفع بها إلى المطابع والمنابر. والتبس الأمر الشعري على الناس. فلم يعودوا يميزون بين النص الأصلي والنص المستعمل.. والشعر منزعه عن أن يكون لعبا عابثا بالكلمات، أو تخطيطا بها لرسم كارتونية، الهدف منها الإدهاش بالصورة الغريبة. كالذي أصبحنا نلاحظه في كثير من النصوص الحديثة. وأقصد تحديدا بالصدق الفني: حميمية العلاقة بين المقبول وطريقة قوله، بمعنى أن الشاعر يكون مندمجا بحواسه في لحظة بوحه

فيما هو ممسك بزمام تجربته اللغوية.. والشعر محمد بودويك في ديوانه "جراح دلمون" يبدو لنا محترقا بنار التجربة. أي أنه يؤكد فنيا هذه الصلة الضرورية بين الشاعر وشعره. وهناك قرائن لغوية وأخرى مرجعية دالة على ذلك. فمن جهة، هو يكتب عن مدينة محترقة تحولت إلى كتلة فحم كبيرة، أو عن مدينة الفحم الموهنة للاحتراق في أية لحظة. ولا يكفي بأن يكتب عنها، بل يهدي إليها الكتابة كلها. وهذا واضح من أول عتبة تصادفنا في الديوان: (إلى جرادة مهذا.. وحضنا وسماء أولى). وإتباع هذا الإهداء بتصدير لأنسي الحاج يقول فيه: أقسم أن أنحن من قمم آسيا لأعبدك كثيرا/ أقسم أن أنسى قصائدي لأحفظك..

فالكاتب في هذا الديوان مؤسسة على مرجعية مكانية تدل على علاقة متعددة الأبعاد:

- علاقة الشاعر بمدينة، كمكان عيش وتثنية وموطن أول.

- تحول هذه العلاقة إلى تجربة لغوية متفاوتة الدلالات، ولكنها تصب في موضوعة التعاطف مع هذا المكان الذي يعاني القهر.

ويبدأ الحوار:

ما اسمك سيدتي؟

جرادة

وما الدلالة؟

كنز يملك مفتاحه غاصب

رواده مقهورون

قبلتها..

قلت: اليوم يبدأ فيك

منك الرحيل

فلماذا تبخرين في الصمت

كلما أعطيت الدليل؟ (الديوان ص ٣١)

- اتساع هذا المكان من مدينة صغيرة بحجم (جرادة) إلى فضاء مطلق وأسطوري هو "دلمون". و"دلمون" في الميثولوجيا السومرية هي جنة عدن، وهي أرض الجمال والخصرة والمحبة والسلام. إذ لا محال فيها للطبقات والسادات والعبيد:

لم نعرف سمك السلمون

ولا أسماء الأزهار التي

تهب على العين فارهة

لم نأكل كافيارا

منقوعا في الأقيانوس!

ولا ظللتنا أشجار الحور

كانت دلمون وكرنا الأبهى (الديوان ص ٧٠١)

ولقد أراد الشاعر أن يختزل هذه الأبعاد كلها في عتبة العنوان (جراح دلمون) الذي استعاره من قصيدة بداخل الديوان.. وعبرة العنوان قائمة على تناقض معنوي يؤسس لما يسمى بأسلوب المفارقة. فـ "دلمون" بالمواصفات السالفة لا يمكن أن تضاف إلى "جراح" لأن هذه الإضافة ستفقدها الكثير من مميزات جنة عدن.. ومن هنا نتوقع أن "دلمون" هو المكان الذي رسمته رؤى الشاعر وتمثالاته. فهو، إذن، مكان رمزي مؤسس على مكان حقيقي هو "جرادة". أما لفظة "جراح" فانتجتها سلوكيا. قوى أخرى هي التي يتجه إليها الهجاء مباشرا أو ضمنا على امتداد نصوص الديوان. والشاعر، خلال ذلك، يتبنى صوتا شعريا يحضر بضمير المتكلم في محاولة لإنقاذ المدينة المفتصة. ولعل أنسب ما يفتح به الشاعر مدينة الفحم المحترقة هو ورده من رماد:

أريد أن اعتقك

كل الدروب إليك محاصرة

كل الأبواب دوني مغلقة

والمفتاح في يدي: ورده رماد.. (الديوان ص ٨١)

وقد يكون في العودة إلى الطفولة الأولى خلاص من جراح دلمون، لكننا نواجه بطفل واع بمعاناة أبيه:

كان الطفل يردد نشوان

ما حفظ في المدرسة

ويزجر الطير العطش

عن حوض العنب

عنان النص . ودم المصنع



وانتهاء بعدة الكتابة وعتادها، وعلاقة الشاعر بكل ذلك. وهي ممارسة يمكن تأويلها بالرغبة الملحة في تحقيق تواصل كامل مع القارئ:

وأشهد أن كتابة قصيدة تبدأ غالباً هكذا:

يجلس الشاعر على مصطبة
أو بزنزانة
أو

خلف كأس في بار..
ويغازل سرب أحرف

.....

فيرتب القوافي حسب مشينته..

أو ينشرها سهواً

كالفراشات بغير اعتذار (الديوان ص ٦٢، ٧٢)

نخلص من كل ما سبق إلى ما يلي:
إن ديوان (جراح دلمون) عمل فني متكامل. وإن تعددت قصائده وتفاوتت في أزمنة كتابتها؛ وكأننا أمام قصيدة طويلة بعناوين فرعية. ذلك أن القضاء في القصائد واحد بأزمته وشخصه ورؤيته. كما أن اللغة تبدو فيه متجانسة أفراداً وتركيباً، وهي تتراوح بين لغة الدلالة المحدودة أي وجود فقرات شعرية تتسم بالأداء المباشر. ولغة الدلالة المفتوحة. بمعنى وجود انزياحات متنوعة تؤدي إلى غموض فني ساحر مبني على أساس تكييف الواقع مع دقات الشعور والانفعال.

اتساع أفق التجربة على مستوى الإيقاع إلى احتضان كل الأشكال الممكنة: العروضية والصوتية والنفسية. مع تزيين الفواصل - أحياناً - بقواف تعوض أعطاب العروض. وتتيح للقصيدة شهوة الإنشاد. والجنوح أحياناً أخرى إلى ما يشبه رتبة النشر. فيؤسس ذلك للرؤية الشعرية المسروقة، حيث يتعزز رصيد المعنى بما يحكيه الشاعر.

إن تجربة محمد بودويك في القول الشعري تجربة أصيلة ومتألفة إيديولوجيا وفنيا مع زمن إنتاجها. ومع التجارب المجالية لها. وهي علاوة على ذلك تبدو مفتوحة على التجديد المحاذر الذي بقدر ما يفتح فيه الشاعر على المتحولات الفنية. يحافظ بالقدر نفسه على بعض الثوابت الشعرية التي تدعم هويته وأصالته.

* ناقد من المغرب

اتساع أفق التجربة
على مستوى الإيقاع إلى
احتضان كل الأشكال
الممكنة: العروضية
والصوتية والنفسية. مع
تزيين الفواصل - أحياناً -
بقواف تعوض أعطاب
العروض. وتتيح
للقصيدة شهوة الإنشاد.

في الشوارع
تطردني.. أمشي
أفتش عن ملجأ في النهر
أشم رائحتك
كم أنت نتني
هل عطر الماء ذاك
حين يحبل الجوف منه
بالجيف؟
عندما تكونين سهيلاً
لا يرحم... يسحق الزهرة البرية؟
(الديوان ص ١١، ٢١)
كما نعثر في الديوان على استعمالات لغوية دالة على خصوصية فنية تتمثل في كون الشاعر يجنح في كثير من فقراته الشعرية إلى خلق علاقة تفاعل بين طراوة المعيش وحيوية القول. بمعنى أنه يخلق لغة جديدة اعتماداً على مفردات المحكي اليومي. يقول مثلاً:

في الزاوية اليسرى
من المقهى صديق يتأكل (الديوان ص ٦٤)
إن الأنفاظ في هذا المقطع غير منتقاة. وهي مأخوذة من المتداول اليومي (الزاوية. المقهى. الصديق..) لكن ثمة عنصراً يتدخل ليجمع هذه الأنفاظ وتخطف في كيمياء شعري خاص. هو الفعل المضارع (يتأكل) الذي يشي براهنية الحدث وديمومته معاً. كما يوحي بدلالة التشييء التي وقع (الصديق) تحت طائلها. ومن هنا يصبح المقهى مكاناً رمزياً دالاً على عبثية الزمن أو لامعقوليته.

وقد يجد الشاعر نفسه مدفوعاً إلى وصف طقوس كتابته للقصيدة، وهي حالة حميمية لا يتوانى الشاعر في نقل جزئياتها بدءاً من مكان الكتابة وخلفياته.

يصوت بعود القصب

ويرسم على القمح

ندوب أبيه (الديوان ص ٢٨)

أما العتبة الثالثة في هذا الديوان. فهي كامنة في البداية والنهاية: بداية القصيدة الأولى ونهاية القصيدة الأخيرة. فهما معا تتحدان في موضوع السواد. تقول البداية:

... وفي الكأس تطفح المدينة/ القتامة

تجتو مصلوحة بلا مسامير

في منزر الحيف تكلى

يتمطط السام الأسود

في ثنايا عشبها المحروق

وتقول النهاية:

المجد للسواد

يرتشف منا الدما

كلما بكينا...

على مريانا همى!! (الديوان الصفحة الأخيرة)

وهي عتبة تؤشر إلى تماسك في بناء قصائد الديوان وانتظامها. فتجانس الموضوعات المطروقة فيها، بالإضافة إلى تألف العناصر اللغوية والمكونات الشعرية. كل ذلك يجعل من هذا الديوان عملاً متكاملًا وإن كان مكوناً من نصوص كتبت في فترات متباعدة. ولعل السر في هذا التكامل هو وفاء الشاعر لخصيصة فنية أثرت أن أثيرها في البداية. وهي الصدق الفني. فهذا الصدق هو الذي جعل النصوص تنطبع بالحرارة الوجدانية ذاتها. ومكنها من أن تتشكل من إواليات وجماليات تتأزر جميعاً لتبني دلمون محمد بودويك الجريحة. ولتكتب سيرة شعرية لمكانه الأثير.

واللغة الشعرية عند محمد بودويك تتميز بتنوع في تقنياتها وسماتها، وهو بقدر ما يساير التراكمات التي تحققت للقصيدة العربية الحرة (تنوع الإيقاع - استخدام تقنية القناع - اعتماد مسرف على عنصر التصوير...) فإنه بالقدر ذاته يبتدع طرائق جديدة في التعبير. كاستيحاء الرؤية البودلييرية التي تعنصر الجمال من مادة القبح:

مطر على الرصيف

يتفرق كمخاط مزكوم

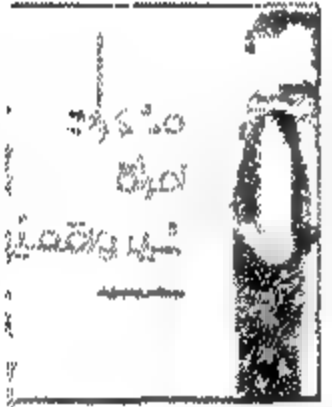
في مرآة الشمس المريضة (الديوان ص ٨٨)

ويتجلى ذلك أيضاً في قوله:

تراحمني الوجود المعروقة

محمد بودويك





✦ سحر خليفة ذات تجربة طويلة في كتابة الرواية، ماذا تقولين عن هذه التجربة؟
- الأدب أعطاني بقدر ما أعطيته.

أعطيته الجهد والإحساس وخوض تجارب ومغامرات خطيرة ما كنت لأقوم بها لولا تقصدي رصد شخصيات وأجواء كانت بعيدة كل البعد عن عالمي النسائي العائلي المحافظ. فهل كان باستطاعتي الكتابة عن شخصيات مثل خضرة ونزهة لولا الرحلات والمغامرات التي خضتها لاستقصاء تلك الشخصيات ونوعية الحياة التي تحياها؟ والتزول مع العمال في باصات العمل في إسرائيل، هل كنت أقوم به لولا تقصدي رصد حياة العمال والمشاكل التي يعانيها؟ وكل هؤلاء الناس، من الفدائي للمعتقل للعامل لزوجته الشهيد للممرضة والمزارع والفلاح وطابور طويل من الشخصيات والأجواء البعيدة كل البعد عن أجوائي النسائية المحافظة. هل كنت أعرف عليها وأعرفها لولا الأدب واحتياجات الأدب؟ الأدب أعطاني معرفة بالناس والمجتمع واتساعاً في الأفق والقدرة على تكوين وجهات نظر بعيدة كل البعد عن التنظير والكلشيشيات التي أغرقنا السياسيون والصحفيون وأشباه المفكرين بها. ولهذا، وبفضل الأدب ومغامراته واستكشافاته، تمكنت من الوصول إلى استنتاجات أسرع من غيري. وهذا ما أشار إليه بعض النقاد حين قالوا بأنني تبنيت في عباد الشمس بحدوث الانتفاضة الأولى قبل قيامها بسنوات. كما أشاروا إلى أنني تبنيت في الميراث بقيام انتفاضة الأقصى قبل قيامها بسنوات. وأنا أقول بأن المسألة ليست مسألة تنبؤ، فمن أنا حتى أتنبأ؟ أنا لست نبية ولا فلكية ولا أضرب بالودع وأكشف البخت. أنا مجتهدة لاحقت بوصلة الواقع وحركة المجتمع وتحركات الأفراد بعيداً عن النظريات وتنظير القادة وتمكنت من اختراق حاجز الوهم والأمنيات وأشرت إلى الأمور بشكل صارم، صادم، صادق، وكنت أعرف من البداية أن طرح بعض القضايا وتصوير بعض الشخصيات بشكلها العاري قد يسبب لي الإحراج والإتهامات ونقمة

الرواية الفلسطينية

سحر خليفة لـ «عمان»:

باجتهاد لا يفت بوصلة الواقع وحرية المبتعم وتبركات الأفراد بعيداً عن النظريات والتنظير

✦ حوار: عزيزة علي



تنتهي سحر خليفة إلى جيل السبعينيات الذي تبع جيل الرواد مباشرة. وأسس معه الإرث الروائي العربي. وسحر خليفة تؤمن بقضية المرأة وبحرياتها حيث ترى أن: "لا أحد باستطاعته تحرير المرأة سوى المرأة. ولا أحد باستطاعته إثارة الأسئلة الصعبة حول قضايا المرأة الداخلية المتعلقة بالجنس والحب والتمييز داخل العائلة إلا المرأة ذاتها". وخليفة حاصلة على الدكتوراه في الدراسات النسائية والأدب النسائي الأميركي من جامعة أيوا بولاية أيوا الأميركية. وصدر له ثماني روايات كانت أولها "لم نعد جوارى لكم" ١٩٧٤. و"الصبار" ١٩٧٦ و"عباد الشمس" ١٩٨٠ و"مذكرات امرأة غير واقعية" ١٩٨٦. و"باب الساحة" ١٩٩١ و"الميراث" ١٩٩٦ و"صورة وأيقونة وعهد قديم" ٢٠٠٢ و"ربيع حار" ٢٠٠٥. وقد تمت ترجمة جميع روايات

خليفة إلى لغات عدة ما عدا رواية "لم نعد جوارى لكم" ١٩٨٠. وحصلت سحر على الكثير من الجوائز الدولية والإقليمية والعالمية.



بعض السياسيين كما حدث اثر نشري لروايتي عباد الشمس التي أثرت فيها مسألة المرأة وكشفت نقاشاً وأوهام اليساريين بشكل حاد. فبعض اليساريين في ذلك الوقت -بمن فيهم نساؤهم- اعتبروني خارجة على الخط السياسي العام

لأنني انتزعت قيادة المرأة من أيدي المنظرين من الرجال الذين كانوا يزعمون أن تحرر المرأة سيتم على أيدي الطبقة العاملة حين تستلم الحكم. في السبعينيات كان هذا هو منطقهم. وهذا المنطق تبنته حتى النساء المنخرطات في الأحزاب والتنظيمات السياسية اليسارية. ولكنني، بناء على مراقبتي للواقع وتصرفات الأفراد بمن فيهم القادة المنظرون، تمكنت من استكناه حقيقة الأمر. وحقيقة الأمر هي لا أحد باستطاعته تحرير المرأة سوى المرأة. ولا أحد باستطاعته إثارة الأسئلة الصعبة حول قضايا المرأة الداخلية المتعلقة بالجنس والحب والتميز داخل العائلة وفي العمل والأجور وحتى داخل الحزب إلا المرأة ذاتها. وأن قيادة الحركة النسائية يجب أن تشكل من المرأة القادرة على إثارة كل تلك الأسئلة. هي المرأة. والمرأة وحدها التي ستتمكن من مواجهة التلويح والتزييف والنفاق وتلك الشبكة العنكبوتية من القيم والممارسات والعادات والقوانين. وإذا لم تتمكن المرأة من القيام بكل ذلك، فيجب ألا تتوقع أن يقوم الرجل به نيابة عنها. وهذا أمر طبيعي، فالتحرر من الظلم يجب أن يبدأ بالمظلومين. لكننا أفهمنا عكس ذلك. قيل لنا أن اليسار سيحررنا. وصدقنا. لكن التجربة والواقع أثبتوا عكس ذلك. وحين فجرت المسألة في عباد الشمس، نلت من الاتهامات والتجريم ما لا يوصف. وقد جمعت كل تلك المقالات والتعليقات التي كتبت عن 'جريمتي' وكتبت عنها أطروحتي للماجستير.

هذا مثال من أمثلة. فما قيل أنه تنبؤ بالانتفاضتين وتنبؤ بقيام الحركة النسوية الفلسطينية قبل قيامها بسنوات، كل ذلك ما كنت لأتمكن من الوصول إليه بدون الأدب. الأدب علمني ألا أثق بالنظريات والمنظرين، ولا النقاد والناقدين، ولا السياسة والسياسيين. فحين أواجه موقفاً أو أقرأ فكرة أو تعليقاً أحرى الأمر وأدققه وأراقبه وأتمعن فيه حتى أتوصل إلى حقيقته وسبر أعماقه. بعيداً عن النظرية والتظير والأمنيات وأحلام اليقظة. هذا ما تعلمته من الأدب. الأدب ساعدني ويساعدني على فهم الناس وفهم المجتمع ومعرفة موقعي في هذا العالم. الأدب أعاد خلقي من جديد. ولولاه لكنت الآن امرأة

تقليدية قاصرة وبحاجة لمن يرعاها ويأخذ القرارات عنها ويأخذ بيدها ولا يوصلها. الأدب أنار طريقي إلى الآخرين وإلى فهم ذاتي. الأدب أعطاني منصة أقف عليها فأنا أحتراماً ما كنت لأناله، ومكبراً للصوت ما كنت لأحصل عليه. واجتياز حواجز ما كنت لأقدر على تخطيها لولا القوة التي استمدتها من صدق الأدب، وروحانياته. وجمالياته. وقدرته على التخطي واختراق المغلق.

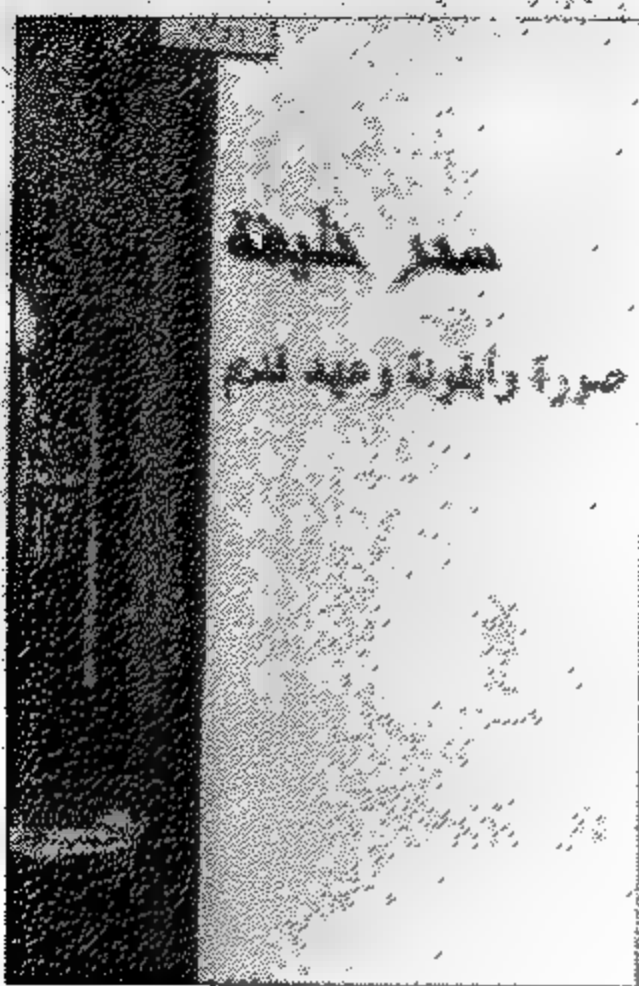
❖ قضية المرأة وتحررها هي التيمم الأساسية في رواياتك، ما رأيك في ما يقال بأن هذه التيمم كانت على حساب الإبداع لدى سحر؟

- من قال هذا؟ ربما بعض الرجال من النقاد، أما الناقداً والقارئات فلا يقلن هذا. ربما قلته في الماضي وقبل أن تتضح الرؤية، لكنهن لا يقلن الآن. بل على العكس، فرواياتي تدرس في مناهج الدراسات النسائية في بعض الجامعات في الوطن العربي. وهي منصوبة في أديبات بعض أجنحة الحركة النسائية في فلسطين، وبعض الناقداً يعتبرونها بمستوى إبداعي وجمالي وأخلاقي متفوق. إذن المسألة مسألة تذوق ومصالح ووجهات. بمعنى أن التذوق غير معزول ولا بأية حالة من الأحوال عن التحيز والخلفية الثقافية والموقع الاجتماعي. وهذا شيء طبيعي. ونحن نواجهه في الحياة العامة وعادات المجتمع وكذلك في القوانين المدنية والشرعية. فما زالت ثقافتنا هي ثقافة الجنس الأقوى، أي جنس الرجل. فهو الحاكم والأمر والمالك. والمرأة، إلا فيما ندر، محكومة مأمورة مملوكة. وهذا بالطبع مخالف لوثيقة حقوق الإنسان الدولية. وحتى الآن، لم توقع أية دولة عربية التزامها ببنود تلك الوثيقة. وهي في ذلك. وفي أغلب الأحيان، تراعي الرأي العام الذي يمثله الرجل. وهذا الرأي يرفض، حتى الآن، مساواة المرأة بالحقوق. قد يساويها بالواجبات مثل جباية الضرائب أو تقديم التضحيات أثناء الأزمات السياسية كما تنص تعليمات معظم الأحزاب السياسية والتنظيمات. إلا أن الأمر يختلف حين يتعلق الأمر بالحقوق كحصولها على نسبة مساوية في الإرث أو حمايتها من الطلاق وتعدد الزوجات أو الاحتفاظ بحضانة الأطفال والحصول على حق تجنيسهم بجنسيتها (كما في الأردن ومصر وغالبية الدول العربية). وما أشرت إليه من انتقاص لحقوق المرأة كمواطنة كاملة وذات امتيازات وصلاحيات موازية لحقوق الرجل يدل على أن لدينا مشكلة اجتماعية إنسانية عويصة. وهذه المشكلة قد شكلت عاملاً من عوامل التخلف الاجتماعي والاقتصادي والإنساني لدينا. وهذا بالضرورة ينعكس على الوضع السياسي. إذ لا يمكن أن نحارب أو نواجه بكامل قوتنا ونحن نقف على رجل واحدة. والغريب في الأمر، أن الكثيرين ما زالوا يجهلون أو ينكرون هذه الحقيقة.

وجهلهم وإنكارهم هذا ينمكس على رؤيتهم للأشياء بما في ذلك تذوقهم الأدبي. ونراهم يلوحون بهذا الجانب وكأنه تهمة أو نقیصة. وقد سمعت ادعاءاتهم مراراً وتكراراً لدرجة التشبع والملل. وما عادت تلك الادعاءات التي يصوغونها بشكل اتهامات تؤثر بي. خاصة وأنا أرى الكثيرين من الرجال ممن تجاوزوا هذه المرحلة قد اتخذوا من مشكلة المرأة قضية يتبنونها ويحملونها الكثير من أسباب التخلف والتراجع في عالمنا العربي. والحق يقال أن الرجل، بحكم أسبقيته في التعلم والتثقف، هو الذي يادر بنش مسألة المرأة قبل أن تفعل المرأة ذاتها ذلك. فرفاعة الطهطاوي وقاسم أمين ومحمد عبده والطاهر حداد كانوا أسبق من المرأة لقضية المرأة. وهذا شرف كبير لنا ولهم. والكثيرون من الأدباء العظام تبنا هذه القضية من منظور فني إنساني بحث مثل نجيب محفوظ ويوسف إدريس والطاهر بن جلون وغيرهم. ولم أسمع أي ناقد يقول مثلاً إن المنظور الذي تناول به نجيب محفوظ شخصية أمينة في «بين القصرين» قد أثر على إبداعه. وكذلك في «بداية ونهاية».. إذن المسألة في نظري مسألة تحيز لا تذوق. مسألة إسقاطات تصل حد التعسف. فمن قال أن قضية المرأة بالنسبة لي أهم من مشكلة الاحتلال وقضايا الوطن؟ أنا بدأت كروائية سياسية ملتزمة. وفي نظر بعض النقاد أصنف كأول كاتبة عربية اخترقت هذا الميدان وأثبتته وثبتته. وقضايا الوطن بالنسبة لي لا تتجزأ. وقضية المرأة جزء من كل. قد تكون في رأس القائمة. لكنها لا تشكل. ولا بأي حال من الأحوال. كل القائمة.

❖ ما رأيك في ما يقال بأن هناك اختراق (أمريكي إسرائيلي) للمثقف الفلسطيني والأدب الفلسطيني؟

- أنا لا أتفق مع هذا الرأي. فحتى الآن، لم تتمكن إسرائيل ومن خلفها أميركا من التأثير على أي مثقف أو أديب أو صحفي فلسطيني. قد تكون هناك شذوذات، إلا أن هذه الشذوذات لا تشكل ظاهرة على الإطلاق. اعطيني اسماً واحداً من الأسماء المعروفة أو غير المعروفة ممن تأدلج بأيدولوجية الاحتلال والامبريالية. لا أحد. فالحل في صف واحد ضد المحتل والمستعمر. وأميركا، حالياً، بالنسبة للغالبية العظمى من شعبي ومن المثقفين تحديداً، تشكل هيكلاً لكل ما هو قبيح وسيئ، أميركا في الشارع الفلسطيني مكروهة لدرجة غير مسبوقة. والسبب واضح طبعاً، فما تفعله أميركا مع إسرائيل، وما تفعله أميركا في العراق. وما تحاول فعله في كل دولة من الدول العربية يجعلها تمثالاً للكراهية والحقد والنفور. أنا لا أعرف فلسطينياً واحداً، ولا عربياً واحداً، يحب أميركا كسياسة. فما بالك بالاحتلال؟ هذا قول مرفوض، مرفوض.



بشكل ثابت وشكل مجسد دراميا وألا تضيق بين كتب التاريخ والوثائق المنسية، الأدب في العادة أطول عمرا وأكثر حضورا من كتب التاريخ والوثائق. أما إذا احتفظنا بالتاريخ والوثائق في عمل أدبي جيد، فلا

مجال لإهمالهما أو نسيانهما على رفوف الكتب. الأدب يظل، يعيش ويخلد. ولكن المهم أن يكون العمل الأدبي جيدا، بل ممتازا. ولا أعرف بالطبع إلى أي مدى باستطاعتي إنتاج هذا النوع من الأدب. الأدب الجيد والممتاز. لكني أحاول، وسأظل أحاول، وهذا أضعف الإيمان.

هل أنت راضية عن أعمالك الأدبية؟ وأيهما الأقرب إلى قلبك؟ أو بالأحرى أي أعمالك الأكثر تعبيراً عن نفسك وعن أفكارك؟

- إلى حد ما أنا راضية عن نفسي وعن إنتاجي. ولكن ذات عقل ارتياحي شكاك. ولهذا أتابع ما يكتب وما يقول القراء ومراجعات رواياتي باهتمام شديد. وعبر السنين صرت أعرف من هو الناقد الجاد الأصيل المتفهم والمتذوق ومن هو الناقد التقليد. أي الذي لا يمتلك الأدوات العلمية والفنية والحساسية الإنسانية. وطبعاً أعلم مما أقرأ. أقرأ لغيري وأقرأ عني وأقرأ ما يستحق القراءة. وهذا يطور أدواتي ويحسنها. وهذا مهم، لأن الكاتب الذي لا يشتغل على نفسه يظل مكانه ولا يتطور. وأنا أشتغل على نفسي. أشتغل بجدية واجتهاد والتزام. أنا لا أؤمن بالإلهام ولهذا أشتغل بجدية ولا أتكمل على موهبتي.

أما أي الأعمال كان الأكثر تعبيراً عن نفسي، فكل عمل في وقته كان الأكثر تعبيراً والأقرب إلى قلبي. وحين ينتهي العمل يبتعد عني وعن مخيلتي وعن إحساسي وأبدأ بالبحث عن غيره. لكن، وبصراحة، العمل الذي استزفني أكثر من غيره كان «الميراث». أحب الميراث بشكل خاص وما زلت اعتبرها الأكثر تعبيراً عن نفسي وعن أسئلتي وعن موقفي من الكثير من قضايانا. وأحب الأسلوب الساخر الذي استخدمته وكان ناجحاً، إلى حد ما، برأي الكثيرين من النقاد والقراء وبرأيي. وأعتقد أنني حالياً أعيد تجربة الميراث في عمل جديد. عمل يتسم بنفس الأسلوب ولكن عن مرحلة مختلفة وأبطال آخرين وبشكل جديد.

بالأساس هو سبب فني تقني، فالأدب في العادة يختلط فيه الواقع بالمتخيل، كما يختلط المقصود بغير المقصود. فالناقد المتمكن يعرف أن ما يقوله الكاتب، حتى ولو صرح بذلك كتابة، ليس هو ما نعتمد عليهم العمل من داخله. وهذا هو بيت القصيد، إذ إن فهم العمل يجب ألا يتم إلا من داخله، من السياق وليس خارجاً عنه. وهناك قول معروف بالإنكليزية يقول:

Believe the novel not the novelist.

بمعنى أن ما يقوله الكاتب عن النص لا يعتبر ملزماً. ولا دقيقاً، ولا صحيحاً. فقد يقول شيئاً وتقول الرواية شيئاً آخر. أو قد تقول الرواية، وهذا الأصح، عدة أشياء لا شيئاً واحداً فقط. الأدب يفهم على مستويات، وبأبعاد مختلفة من شخص لشخص ومن وقت لآخر. وهذا طبيعي. فكم مرة قرأنا نصاً أو عملاً في وقت ما وفهمناه بطريقة مختلفة عن قراءتنا الأولى أو الثانية أو الثالثة. هذه ميزة الأدب. يقرأ على عدة أبعاد ومستويات. أما المقالة أو البيان فلا يقرأ إلا بعد واحد. وإذا احتوى أكثر من بعد - كما يعتمد الإسرائيليون والمستعمرون أن يفعلوا، فذلك حتى يمرروا الأعباء ومؤامرات لا تفطن لها. وفي هذه الحالة، يكون البيان أو البند ملغوماً ومغشوشاً، ويقصد مبيت وفق مدروس. أما البيان الصحيح السليم فيمضي في خط مستقيم لا يحيد عنه ويفهم بعد واحد فقط لا غير. هذا هو الفرق بين البيان وبين العمل الأدبي.

تبدو روايتك الأخيرة «ربيع حار» كما لو كانت كتابة تاريخية أو وثائقية، فهل تعمدت ذلك؟ ثم ألا ينقص هذا الاستخدام للوقائع التاريخية والتوثيق من قيمة العمل الأدبية؟ - الرواية الحديثة تجريبية إلى حد كبير، وهي متسعة، بل قابلة لاتساع ما لم تتسع له في السابق من استخدام المستجدات العلمية والتقنية والوثائق التاريخية والأسرار السياسية وغيرها. أنظري مثلاً ما فعله صنع الله إبراهيم في روايته «أمريكانلي». إذا حذفت منها المراجع والوثائق والتعقيبات تجددين أن ما يتبقى منها يكاد يقارب النصف أو أقل. راجعي أيضاً اسم الورد أو شيفرة دافنشي وأمثلة كثيرة من الأعمال التي قرأناها أو درسناها لكتاب عظام في لغات أجنبية، تجددين أن الرواية ما زالت في تطور مستمر تبعاً للتطورات في ميادين أخرى مثل الإعلام والسينما والتلفزيون والفنون التشكيلية. بمعنى أن الفنون حتى وإن لم تتداخل بشكل عضوي إلا أنها تؤثر ببعضها وتلقي بظلالها على بعضها البعض. والسؤال المهم هنا لماذا فعلت ذلك في روايتي الأخيرة «ربيع حار» والجواب هو أنني في مشروعني الأدبي الذي ما زلت التزم به هو أنني أريد للتجربة الفلسطينية تحت الاحتلال أن تظل محفوظة ومحفوظة في ذاكرتنا وذاكرة من يجيئون بعدنا

قليل عن رواية (الميراث) (إنها تشكل علامة نضج فني واضحة في مسيرة سحر خليفة الإبداعية)؟ أنت ماذا تقولين عنها؟ - أقول ما قالوه. أقول أنها العمل الأقوى والأعمق والأوسع، وأعتقد أن الكثيرين من القراء والنقاد يوافقونني على ذلك. وأمل أن أتمكن مستقبلاً من انحاز ما يوازها أو يتفوق عليها.

لماذا تراجعت عن اللغة العامية؟ في رواية (الميراث) و«ربيع حار».

- لم أتراجع عن العامية، فكل الحوارات في هذين العملين كانت بالعامية. أما لغة الرواية فكانت بالفصحى. وأحياناً، حين تتدمج لغة الرواية بلغة الشخصية كنت استعمل لغة أقرب للعامية. وهذا طبعاً مرهون بالموقف والمشهد. على كل حال، لا بد من التذكير بأن الشكل لا بد وأن يتبع المضمون ويوازيه. والمضمون في هذين العملين يستدعي حسب رأيي استعمال العامية المشغولة. أو ما يسمونها بلغة التلفزيون اللغة البيضاء. أي تلك المفهومة في أنحاء الوطن العربي ولكنها تحمل الطابع المحلي المخفف. أي غير الموقل في الاصطلاحات المحلية غير المفهومة في مناطق أخرى. الرواية التي لم أستخدم فيها العامية إلا بشكل محدود هي صورة وأيقونة وعهد قديم وذلك لأن الرواية هي رواية القدس، رواية القدسية والتاريخ.

أما لماذا أستخدم العامية في الحوار فلا أظن أشعر بأن العامية أقرب للواقع وأقرب للقلب وذات مصداقية فنية أعلى. ونحن نرى أن تجارب تطويع اللغة مشروعة ومسبوقة في لغات أخرى. خذي مثلاً لغة مارين توين أو حوارات برنارد شو. خذي أدب السود في أميركا. واعتقد أن كل هؤلاء قد وصلوا إلى قناعة بعد التجربة - بأن لغة الحوار يجب أن تكون أقرب للغة الحياة والواقع. وهذا ما أعتقد أنه، فلفة الأدب هي لغة الحياة. كما أن اللغة غير مقدسة، اللغة خلقت لاستعملها لا لغرضنا لا أن نخضع أغراضنا لمطالباتها. اللغة وسيلة وليست هدفاً، ولا طقساً. ولا شيئاً جامداً ثابتاً على مر العصور. كل الأشياء تتغير، بما فيها اللغة.

قال الدكتور شكري عزيز ماضي: "... إن التعامل النقدي مع رواية سحر خليفة يجب أن يبدأ وينتهي باعتبار أنه عمل فني لا مقالة سياسية". برأيك هل يمكن فصل الأدب عن السياسة؟

- أنا أتفق تماماً مع الدكتور شكري بهذا الخصوص، فالفن الإبداعي ليس بياناً سياسياً ولا مقالة، هو فن وفكر وتجليات فيها مزاج، وذوق وخيال وتطاول على الواقع وخروج عليه ودخول فيه. العمل الأدبي ليس سياسة حتى ولو كانت له أبعاد سياسية. حتى الرواية السياسية لا يمكن أن تتخذ كمقال أو بيان سياسي أو برنامج حزبي. والسبب



على أنها تكتب "رواية الحرية وتؤسس قوانينها الذاتية وتظهر لسلطة الخيال وتبني قانون التجاوز المستمر" (٦) ومع ذلك بإمكاننا أن نرصد السمات الكبرى لرواية التجريب في تونس من خلال مدونة محدودة هي :

- النخاس لصالح الدين بوجاه (١٩٩٥) - الآخرون لحسونة المصباحي (١٩٩٨) - في انتظار الحياة لكمال الزغباني (٢٠٠١) - عشاق بيّة لحبيب السالمي (٢٠٠٢) مرافق الجليد لمحمد جابلي (٢٠٠٤) - في مكتبي جثة لفرج الحواز (٢٠٠٤).

٣-١. إن رهان التجريب في تونس من خلال هذه المدونة التي إليها أشرنا هو رهان فني بدرجة أولى. وهو رهان ذو علاقة مباشرة بالمرويات والخطاب الروائيّ معا . ثمة سعي في هذه المدونة إلى عرض تجارب مخصصة وإنتاج خطاب روائيّ جديد . ولم تعد تلك التقنيات المعهودة في تحديث الخطاب الروائيّ عموما من قبيل التهشيم المستمر للزمن وتشظي السرد وتعدد الحكايات وإفراغ الشخصيات من أبعادها النفسية والتاريخية وتوظيف الوصف لخدمة أغراض سردية . وهي كلها من مقومات الحدأة الروائية عندنا كافية لإنشاء نصّ روائيّ جديد . فقد استطاعت

رواية التجريب في تونس :

رهاناتها وأفاقها

❖ د. محمد الباردي *

١-١. عندما نختزل مشهد الإبداع الروائي في تونس في هذين العقدين الأخيرين يمكن أن نتحدث عن نزعتين رئيسيتين في الكتابة الروائية :

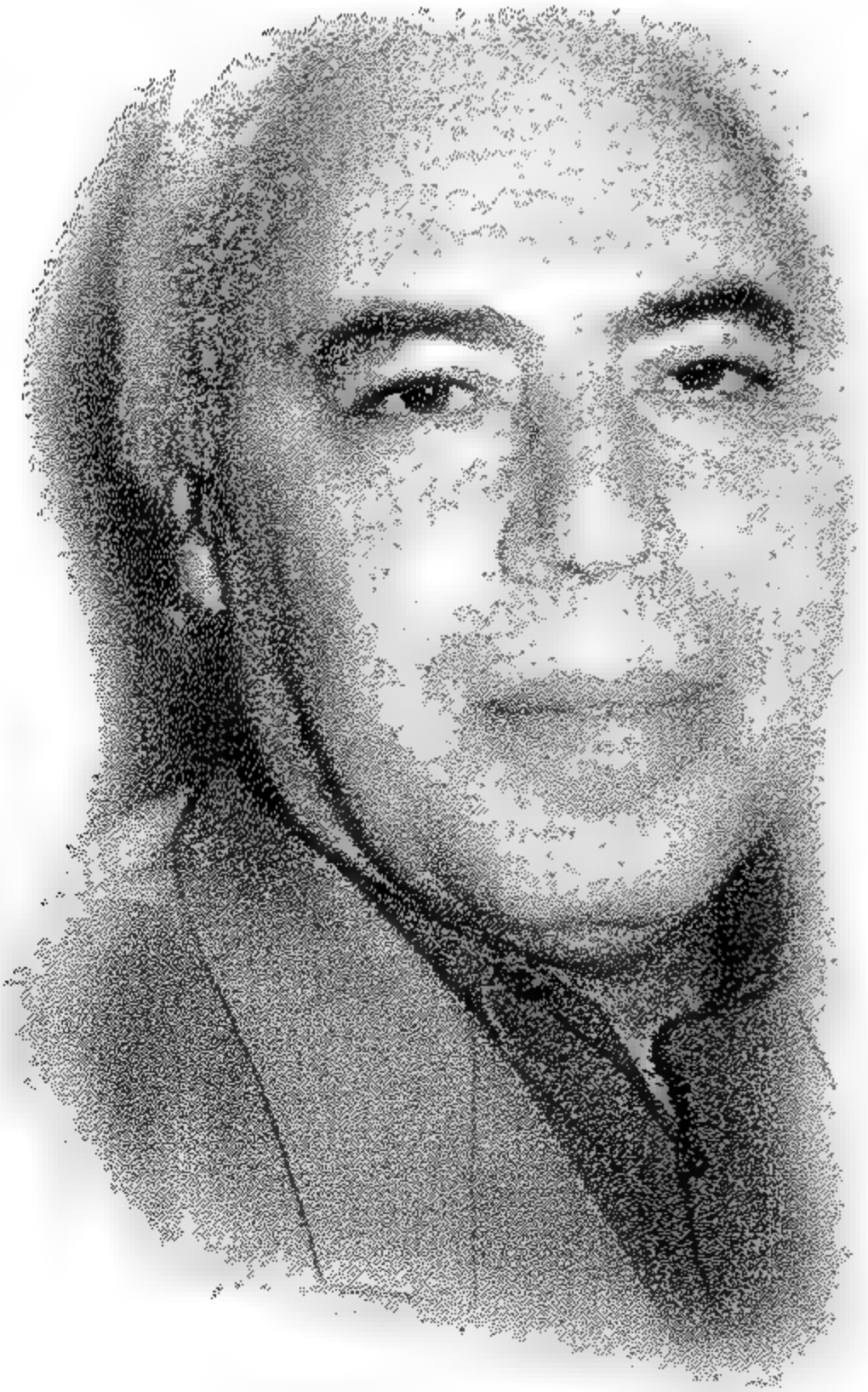
❖ نزعة تقليدية تواصل تقاليد الرواية الواقعية الكلاسيكية وتفتقر إلى روح الإبداع عندما تتركس الحبكة وتحترم خطية الزمن وتفسح المجال لتدخل الكاتب السافر وهو يوجه مصائر الشخصيات وأساليب الرواية في الحكى وتكيّف الأحداث لرؤية الكاتب العالمي وفاء لواقعية تفرط في التصاقها بالمرجع وتحيد عن تلك الواقعية الخلاقة التي رسم معالمها البشير خريف (١).

❖ ونزعة تحديثية تسعى إلى رجّ أساليب الكتابة الروائية التقليدية وتجاوزها ولكنها تتجه اتجاهات مختلفة يصعب حصرها وتحديدها. ومع ذلك يمكن الإشارة إلى تيارين أساسيين هما تيار الواقعية الجديدة (٢) وهو تيار يعتقد أنّ الواقعية لا تزال قادرة على ابتكار شخصياتها النموذجية وإنتاج حكى قوي ومتماسك يستمدّ طاقته الإبداعية من إعادة طرح

إشكالية التمثيل والإحالة المرجعية وهو في ذلك يتمثل راهينية المذهب الواقعي ومفادها أنّ كلّ مرحلة عظيمة هي مرحلة تحوّل وهي مرحلة وحدة التناقض بين أزمة من ناحية وتجديد من ناحية أخرى، بين خراب وولادة جديدة (٣) وتيار الرواية التجريبية وهي رواية تحيد بشكل ظاهر عن الطرق المألوفة لتصوير الواقع، إمّا في تنظيم عملية السرد أو في الأسلوب أو في كليهما من أجل تكثيف إدراكنا لذلك الواقع أو تغيير هذا الإدراك (٤).

٢-١. وفي الحقيقة نحن نعتقد أنّ أقدّر الأصوات الروائية على تجسيد حضورها في المشهد الروائي التونسي اليوم، هي تلك الأصوات التي تستمدّ من التجريب استراتيجيتها في الكتابة (٥).

يعرض علينا المشهد الروائي أصواتا مختلفة ومتشابهة وتجارب ثرية متنوعة. وقد تكون الأسباب التي تميّز بعضها عن بعض أكثر من تلك التي تجمع بينها ولكنها تشترك جميعا في أنها ترفض جمالية النموذجي وهي تبحث عن نهجها الخاص وتقدم نفسها



الرّواية الجديدة في تونس أن تبتدع مقوّمات إضافية لتتج نصّا قوامه الإبهار. إنّ جماليّة الإبهار هو إذن الرّهان الفني الأساسي في هذه الأعمال التي اعتمدنا وهي جماليّة تتوسّل فيها أساليب عديدة تتصل بالراوي والمروي معا.

١-١-٢. في رواية النّخّاس لصالح الدّين بوجاه لا نكاد نعرف عن السّارد شيئا سوى أنّه كائن يعلم خفايا الصّدور ويروي لنا حكاية مركب بحريّ يعبر البحر المتوسّط ويحوي مجموعة من الشّخصيات العجيبة الغريبة في تصرّفات وأفعالها ولكنها رغم ذلك تظل شخصيات باهتة محدودة إزاء سارد يستبدّ بالنصّ. إنّه البطل الرّئيسيّ بدون منازع يفعل باللفّة وفيها ليتحوّل النصّ الموسوم بالنّخّاس إلى مهرجان للغة تحوم حول ذاتها فتتوه الشخصيات في مسارب الألفاظ وحلقات الكلم. وهو مع ذلك يبدو لنا في وضع ملتبس لا يكون فيه داخل القصّة ولكنه يظلّ قريبا من مرويّاته إلى درجة أنّنا نعتقد أنّه يخفي نفسه في موضع من مواضعها كالشّبح يتكلّم ولا يرى. تجري أحداث الرّواية على متن مركب بحريّ الكابو-بلا يعبر لبحر المتوسّط في اتجاه مدينة جنوة وزمنها لا يتجاوز زمن هذه الرّحلة

إن جماليّة الإبهار هو إذن الرّهان الفني الأساسي في هذه الأعمال التي اعتمدنا وهي جماليّة تتوسّل فيها أساليب عديدة تتّصل بالراوي والمروي معا.

البحريّة وبالتالي لا يروي السّارد من الأحداث إلا ما جرى على ظهر هذا المركب وإن ثمة إشارات خفية إلى أحداث أخرى فتكون عبر تقديم الشّخصيات وعلى لسانها لأنّ السّارد يختفي ويترك الشّخصيّة تتحدّث وتقدّم ذاتها شأن الرّاقصة لورا المغربيّة

عندما تروي حكايتها للكاتب تاج الدّين فرحات (٧). إنّ السّارد يحصر نفسه في هذا الفضاء المحدود وفي هذه الفترة الزّمنيّة المحدّدة. له معرفة مسبقة بالشّخصيات يقدّمها جاهزة منذ البداية وينحصر دوره في وصف تحركاتها داخل السّقيفة ورصد انفعالاتها وردود أفعالها. كأنّه العين السّحرية تظهر في كلّ مكان

داخل السّقيفة يوحى بأنّه قابع في مكان ما داخلها يروي ويرى لا يقلّ تلتصا عن شخصيّة تاج الدّين فرحات عندما يقول - والغرف الأخرى سرّ وغموض وشبق هامس مثل هسهسة الحرير والمخمل إذ يفتتها لين الأجساد التي تهوى فتتشتي ويرتدّ حريرها قروا وفروها مخملا ومخملها حذرا وارثقاها ورعشة (٨) أو أنكون مغالين حين نقول إنّ الكابو-بلا تبدو اليوم سجيّة حباثلها؟ خشب على خشب ونار تكاد تشبّ وماء يكاد يضيء... (٩) وفي الشّاهدين يكشف السّارد عن نفسه بواسطة ضمير المتكلّم الجمع ليؤكد أنّه موجود في المركب شاهد على الأحداث دون أن يجسّد حضوره الفزيولوجي وليس مجرد صوت سرديّ عاديّ بينه وبين مرويّاته مسافة فاصلة كافية لتبرّر غيابه. بيد أنّ هذا الحضور بالغياب داخل المرويّات يتجسّد أيضا في مستوى النصّ من خلال ظاهرتين أساسيتين هما الاستدعاء المتواتر للتّصوّر عندما تتحوّل الرّواية إلى مهرجان للنصوص الأدبيّة وهي تتنادى: سقيفة جبّرا وغرفة الأخرى - حدّث أبو هريرة قال للمسعودي وكتاب التّجليات للفيطاني ولسان العرب لابن منظور وآزاهير الشّر لبودليير وأغاني الشّيوخ العفريت والصادق ثريا وكتاب

تاج الدّين فرحات





المستعاد في أخبار الجموع والآحاد؛ بمرجعياتها اللغوية المتباينة هي لغة التاريخ القديم تشد العتاقة والقدم ولهجة تونسية عتيقة كما صاغها شعراء الأغنية في تونس الأربعينيات والخمسينيات ولغات شمال المتوسط: إيطالية وفرنسية أدبية لشعراء معروفين مثل رامبو أو فرنسية موضوعية من تأليف الكاتب نفسه صلاح الدين بو جاه: تتقاطع مع لغة الضاد عبر أسلوب المعارضة أو التضمن وتكتيف عتبات النص من خلال عناوين الفصول خاصة وقراءتها تغنى عن الاسترسال في قراءة الفصل إذ تختزل مرويياته وتكشف عن مضمون حكايته على نحو حكاية الكاتب تاج الدين الذي يركب البحر ويحب العطور ويدور الجائزة -الراقصة والكاتب المتلصص وذكر ما مرّ بهما قبل حدوث العطب في محرك المركب - قائد المركب غابريلو كافينالي المولع بركوب الصعاب والأهوال - لعنة التي تصيب تاج الدين وحكاية الأمير الذي أضاع رشده في قرية أندلسية - عودة القرش وطير النوء وذكر الخشب والمرأة والخمور وتبادل الخدم شتى أنواع الشتيمة وأشياء أخرى... وهي عناوين على شاكلة المصنفات التاريخية القديمة وكتب الخطوط من خلالها يعلن السارد عن حضوره القوي والمستبد بالنص. إضافة إلى ذلك تلعب اللغة دورا أساسيا في تشخيص حضوره وهي في أغلب الحالات تؤكد حضور متلفظها أكثر من حضور موضوعها: وهي كلها في حقيقة الأمر تؤكد أن بطل الرواية هو المتلفظ وليس موضوع التلفظ.

٢-١-٢. في رواية عشاق بيته لحبيب السالمي: نحن إزاء سارد محايد لا شك ولكنه لا يقلّ التباسا عن سارد النخاس في علاقته بمرويياته. في هذه الرواية يروي السارد أفعال أربعة شيوخ: البرني - محمد الصبايحي - الطيب الأعمى والمكي - ويروي كذلك انفعالاتهم وأقوالهم وهم يجلسون كل يوم تحت زيتونة الكلب وهي شجرة عالية كثيرة الأغصان؛ جذعها الضخم المجوف يتسع لقامة إنسان.. لا حدود ثابتة للأرض التي يقصدونها كل يوم؛ فهي تتحدّد بحركة الظل؛ مساحتها تكبر بكبره وتصغر بصغره؛ وفي الأوقات التي تهبّ فيها الرياح قوية أو باردة: تزداد المساحة

تقلصا لتصير شريطا قصيرا ضيقا لا يتجاوز المترين بدءا من الجذع الذي يلجؤون إليه للاحتماء (١٠) فهم مشدودون إلى هذا المكان الضيق المحدود لا يفادرونه في انتظار الموت. وكذلك يبدو لنا السارد في هذه الرواية: فهو كذلك مشدود إلى زيتونة الكلب يروي تلك الأفعال البسيطة المبتذلة التي يأتيها الشيوخ الأربعة وينقل أقوالهم بحيادية مطلقة موظفا لغة باردة محايدة تكاد تقتصر وظيفتها على رسم هذا المشهد الموضوعي دون أن تكشف عن ذات متلفظها عكس ما لاحظناه بالنسبة إلى سارد «النخاس». ولكن المهم هو أن السارد يوهمنا بأنه قابع في مكان ما بين الشيوخ الأربعة: كالشبح يظهر صوته وتختفي صورته ولكن لا معرفة له خارج حدود المكان ولا إدراك له يتجاوز إدراك شخصياته وما يأتي خارج زيتونة الكلب يكون عن طريق أخبار ترويها شخصيات دخيلة على المكان وعنهما ينقلها السارد إلى المروي له. كان واضحا أن البرني كان أكثر الحاضرين غضبا. والحاضرون في زيتونة الكلب في ذلك اليوم الذي ظلوا يتذكرونه طوال ما بقي لهم من أيام ليسوا المعجّز الأربعة فقط: فقد انضاف إليهم رجل آخر لم يسبق لهم أن رأوه يضع رجله في زيتونة الكلب... والخبر كما يرويهِ العيدي نقلا عن أخته الهجالة التي اعتكفت في بيتها خجلا وخوفا من الرجال هو أن محمود الصبايحي راودها عن نفسها (١١) وبحكم وضعه هذا وهو بين شخصياته كما أسلفنا يبدو قصير النظر إذ لا يسمح لنفسه بوصف إلا ما تراه عينه المجردة وهو قابع في موضع ما -تحت زيتونة الكلب- فهو على سبيل المثال ينقل مشهد الجنازة الذي يبدو لجلال زيتونة الكلب: لا يقول البرني شيئا -يرفع رأسه قليلا ثم ينهض واقفا ويزداد اقترابا من الطيب: كان رأس الجنازة قد بلغ المكان الذي بيد أ فيه الطريق بالانحدار قبل أن يختفي تماما خلف أشجار صبار عالية تنبت على جانبيه (١٢). فهو من موقعه ذلك لا يستطيع أن يرى ما وراء أشجار الصبار العالية. أو ينقل مشهد النساء في طريق النعوش: تواصل المرأة طريقها إلى البئر. بعد لحظات يلتحق الطفل جريا بالعرز التي كانت قد توغلت في الحقل. أما النساء الثلاث فيستأنفن السير

بخطى أسرع من قبل نحو بيوتهن. لم يكن بمقدور محمود أن يعرف من هن. فقد كنا بعيدات كما أن ضوء النهار بدأ يتناقص. لا يحيد بنظره عنهن: يرقين حركاتهن وهن يتقدمن في الطريق حتى يصبحن خارج رؤيته (١٣).

إن الصورة التي نخرج بها هي أن السارد في هذه الرواية: ليس ساردا تقليديا -فهو يذكرنا بسارد رواية الغيرة لآلان روب غرييه- إذ لا تتصل المسألة بمجرد محدودية الرؤية وطبيعة التبشير (في هذه الحالة التبشير الداخلي) بل بهذا الإيهام بحضور السارد بين مرويياته دون أن يعلن عنه أو يصرح به وهو حضور قوي لا يتوسل ما التجأ إليه صلاح الدين بو جاه في «النخاس» بل يعتمد أساسا هذه القدرة العجيبة على التخفي بين شخصياته: يصف أحوالها وانفعالاتها وردود أفعالها وينقل إلينا أقوالها وهو قريب منها -يكاد يكون شخصية خامسة ولا مجرد عون سردي هو بمثابة الكائن الورقي للتوسط بين المؤلف والمسرود له.

٢-٢. كثيرة هي الروايات التي يتلون فيها السارد بصورة المؤلف أو بعبارة أدق يتداخل فيها مقام السارد مع مقام الكاتب ويصبح الصوت السردي حاملا لاذواجية مثيرة هي ازدواجية السارد والمؤلف.

٢-١-٢. ينهي صلاح الدين بو جاه روايته بمقطع عنوانه «أطراف الكتاب متلفظه صلاح الدين بو جاه نفسه وورد فيه وتمّ بتمامه جميع الكتاب: ولله المنة والحمد والقوة والحوّل وقد كنا ختمنا قبله روايات وحكايات وأوهاما سواء نغلب أن تكون مدونة الاعترافات والأسرار /التاجر والخنجر والجسد /حمام الزغباء /قنطس وسكنجير /فوضى الطقس الآخر (١٤) والروايات التي ذكرها ومنها المخطوط ومنها المنشور هي روايات الكاتب نفسه. فهل هذا تممّد اللبس بين مقام الكاتب ومقام السارد؟ في سياق السرد ترد جملة وفي خرائن الكتب الصغرى الكثيرة التي وشى الوالد أغلفتها المذهبة بالسكون والصمت والصبر والحكمة لمح العرب تمتدّ قوافلهم حتى بلاد الثلوج (١٥). وهي جملة كثيرا ما يستعمل المؤلف معناها عندما يقدم نفسه إلى القراء ويشيد بأثر قراءاته في مكتبة أبيه كما يذكر السارد مؤلفات

الكاتب في سياق السرد دائما: هذه مخطوطات... تتراقص حولنا في لعبة ذكاء هندسيّ مراوغ يحيل داخلها على الخارج وماضيها على الآتي وممكنها على الحاضر وغيبتها على الشهود: كتاب النخاس - كتاب المستجاد في أخبار الجموع والآحاد - مدوّنة الاعترافات - رواية التاج والخنجر والجسد - رواية حمام الزغباء... (١٦). ثم يصرح باسم المؤلف واضحا عندما يقول: "ولسوف يأتي تبیان هذا كله في مخطوط جديد يقبل عليه صلاح الدين بن حسن بن علي ولقد اختار له من الأسماء بعد: فيما وراء خط الجحيم أو أسفل خط الجحيم... (١٧). وصلاح الدين بن حسن بن علي هو صلاح الدين بو جاء مؤلف الكتاب المذكور.

إن صوت السارد هو في الحقيقة صوت مزدوج هو صوت الراوي الذي يروي وقائع الحكاية ويصف ما يدور فيها وصوت الكاتب الذي يعلن عن حضوره داخل النص بأساليب مختلفة. وبذلك يتعالق المقامان: مقام السارد ومقام الكاتب الذي يحمل بدوره وجهين: وجهها داخل النص ووجهها خارجه. ٢-٢-٢. يحضر مقام الكاتب أيضا في رواية هي انتظار الحياة لكمال الزغباني، قوام هذه الرواية حكاية معقدة: الصّحفي عيسى الشرفي وكنيته بلسم القلوب يترك لعشيقته الرسامة فادية بن محمد مجموعة أوراق ثم يختفي. وتتقاطع أحداث خارج هذه الأوراق ووقائع سجلها الصحفي في هذه الأوراق لتؤسس حكاية في انتظار الحياة وعبر هذه الوقائع المتداخلة يطلّ الكاتب كمال الزغباني بحضوره مرّات عديدة. في المرّة الأولى تذهب الشخصية الرئيسية فادية بن محمد إلى شقة عشيقها بعد اختفائه فتجد الكاتب في شقته المظلمة أمام آلتة الكاتبة ويعلمها أنه كمال الزغباني ويجري بينهما حوار ندرك من خلاله أن فادية بن محمد لا تعدو أن تكون شخصية في رواية يكتبها هذا المؤلف: "أرجو أن تنتقلي فورا إلى الفصل الموالي: لقد ترجمت فيه ما قلته أنت له ذلك المساء في مقهى البحيرة وأريد أن تقيمي صياغتي له بالفصحى. لقد وجدت صعوبات كثيرة قبل إنجازها... (١٨). ويذكر السارد بهذا الحادث في مواضع أخرى عند حديثه

عن الشخصية هذه: فكّرت في التعرّيج على القلائد علّها تجد عيسى أو تجد عنده خبرا: لكن ما حدث لها البارحة مع ذلك الكاتب ذي الأطوار الغريبة منعها من ذلك. (١٩). - اقترح عليها أن تسلم الظرف وما فيه لكاتب قال إنه نسي اسمه وأنه يقيم في شقة مقابلة لشقة عيسى بالقلائد (٢٠). وهو ذلك الكاتب العنكبوتي الذي يظهر في الصفحة التاسعة والأربعين بعد المائتين ثم يظهر ظهورا جليّا واضحا في نهاية الرواية ليحدد مقام الكتابة على هذا النحو: لا تتركه يدخل معك في أي حوار لأنه سيحاول إقناعك بأنه كاتب الرواية وبأننا جميعا لسنا سوى كائنات وهمية اختلقها خياله المريض خلال عزلته شبه الكلية التي امتدت على أربع سنوات واثنين وأربعين يوما. كما سيؤكد لك أن تلك الرواية المزعومة رحلت معه من تونس إلى المحرس لينهيها في صفاقس في نوفمبر ١٩٩٨ (٢١). إن هذا الوجه من وجوه مقام الكتابة الذي عادة يكون خارج الحكاية يصبح في هذه الرواية داخلها. والمسألة في هذا النص لا تتعلق بوضع السارد بل بالمروي. فمقام الكاتب يصبح هنا موضوعا للسرد أي مرويًا من مرويا ته وفي كلتا الحالتين هوس واضح بحضور المؤلف أو الكاتب داخل نصّه في هذه الرواية.

٢-٢-٣. تطرح رواية مرافق الجليد لمحمد جابلي الإشكالية القائمة بين مقام الكاتب ومقام السارد. إن الكاتب عادة صانع النص القصصي المتخيّل ومتخيّله؛ وهو في وجهه الثاني الذي ينعكس في النص يدلّ عليه أسلوب الكتابة. وهو ليس متكلمًا لأنه مثل الخالق لا يتكلّم مباشرة ولا يظهر للعيان وإنما يدلّ على وجوده مخلوقاته ويدلّ على قدراته ما تركه من بصمات الإبداع في مخلوقاته: أمّا السارد فهو عون وصوت ودور سرديّ متخيّل يصنعه الكاتب الفنّان - لا يكون إلا ذات تلفظ. يسرد فيتكلّم ويصوّر ما في العالم المتخيّل من منظور سرديّ له مخصوص يختاره له الإيديولوجي. وقد يظهر السارد أحيانا وكثيرا ما يختفي فتدلّ عليه مشيرات قصصية متنوعة (٢٢).

فعلا يظهر السارد في نهاية الرواية تحت عنوان "ما قبل النهاية" على نقيص النخاس التي أظهرت مؤلفها في

بداياتها. في هذا الفصل يتمرد السارد على الكاتب ويجادله في مسائل تتعلق بما رواه وسرده وأسلوب الكتابة عامة في إطار حوار المباشرة مع القارئ ويبرز ظهوره بأنه يعيش في زمن "موسوم بأسطورة الاتصال اللامرئيّ وتمرد الألكتروني (٢٣). فيقول على سبيل المثال "شجّعني على الظهور كذلك ارتباك الكاتب وعدم يقينه في نصّه وشخصه وعدم احترامه الواضح لأساليب الكتابة الروائية المعلومة - ومنذ الفصل السادس الذي أسماه "وان ماشو" أعلنت احتجاجي على أن الكاتب ترك الأقنعة وانخرط في مباشرة مضجرة... كما حذرت الكاتب أن سلطة الأفكار قد تفسد النصّ خاصة وأنها تنطلق من وجهة نظر واضحة ومتماسكة وذكرته بروايات تبي فيها تناسق ونظام - إلا أنه تجاهل التحذير وتستر بلبس وتعمية الواقع (٢٤).

إن مثل هذه الأفكار الواردة في هذه الخاتمة تعيد النظر في العلاقة التقليدية بين مقام السارد ومقام الكاتب من وجهة نظر المبدع بطبيعة الحال. وهي تناقض كذلك مقولة علماء السرد التي ترى في السارد كائنا ورقيا وسيطا لا شك ولكن هو الذي ينظم المرويات ويبني الحكاية داخل النصّ في حين أن سارد هذه الرواية يحمل الكاتب مسؤولية السرد والتفكير. وبالتالي ثمة تأكيد على أن الصوت السردّي هو صوت مزدوج هو صوت السارد وصوت الكاتب وعلى أن صوت الكاتب يهيمن على صوت السارد. وفي الحقيقة تؤكد هذه النهاية هوس الكاتب التونسيّ بهذه الازدواجية الصوتية التي يمارسها السارد. فهو في هذا المقام يؤكد أنه يسرد بصوتين: صوته الخاص وصوت كاتبه وإن بدا سرد الوقائع في الحقيقة أقرب إلى السرد التقليديّ - لا يجسد هذه الازدواجية بصفة واضحة - فلا يعدو أن يكون الأمر في هذه الرواية ثيمة من ثيمات السرد ولا يتخذ شكلا لغويّا في مستوى التلفظ.

٢-٢-٤. لكن هذه الازدواجية الصوتية تبدو لنا أجلى في رواية "الأخرون" لحسونة المصباحي. ما طبيعة السارد في هذه الرواية؟ بل ما طبيعة الرواية في حد ذاتها؟ إنها في الحقيقة أقرب إلى الرواية الأوتوبوغرافية ولكنها كتبت بأسلوب خاص هو أسلوب الصحفي





المتمرس. يروي السارد في هذا النص مجموعة من الوقائع ويصف مجموعة من العلاقات البشرية له بها اتصال مباشر وإن أدركنا عن طريق معرفتنا بحياة الكاتب أنها وقائع وعلاقات ذات علاقة مباشرة بحياة الكاتب - أدركنا أن صوت السارد هو رج الصدى لصوت الكاتب - دون أن يعلن الكاتب ولو مرة واحدة أنه يتحدث عن نفسه في هذه الرواية.

يرسم السارد صورة لوجهه عندما يقول: على أية حال ليس هو الوحيد (الرجل في القطار) الذي يخمن أنني أميركي لاتيني. آخرون كثيرون حدث لي معهم الشيء ذاته. قُبعتي السوداء العريضة وملامح وجهي الغليظة قد توحى فعلا بأنني نازل للتو من جبال الهنود في جواتيمالا أو بوليفيا (٢٥). إن استراتيجية الكتابة في هذا النص هي تسريد الشخصي وتحويله إلى سرد ملتبس يظل على حدٍ دقيق فاصل بين الخيال والواقع حتى لا يتحول إلى وثيقة شخصية من وثائق المؤلف. وتلك هي طرفة هذه الرواية وشرعية مقروئيتها. لقد اقترح ديفيد لودج لمثل هذه الكتابات مصطلحات عديدة: الرواية غير الخيالية - الصحافة الجديدة - الحقائق القصصية وهي مصطلحات تؤكد طبيعة السرد الملتبسة التي أشرنا إليها - ويرسم ملامح هذه الكتابة على هذا النحو: يولد التكنيك الروائي إثارة وتكثيفا وقوة انفعالية لا يطمح إليها الإخبار الصحفي أو التاريخي التقليديان - بينما الضمان بالنسبة إلى القارئ بأن القصة واقعية تعطى لها دفعا لا يمكن لأي قصة أن تضارعها تماما (٢٦).

يتميز أسلوب الكتابة في هذه الرواية بثلاث ظواهر فنية أساسية. فالسارد يعول كثيرا على المشاهد ولا يحدّد التلخيص وهو يقدم الأحداث والشخصيات من منظور شخصي بدرجة أساسية ويعتني بتفاصيل هيئات الشخصيات وحركاتها عندما يعرضها على القارئ وكل ذلك يؤكد لدينا هذه النزعة الحادة إلى تزييت السرد. لا يذكر حسونة المصباحي اسمه في هذه الرواية ولكن مقام الكاتب الحقيقي مهيم على صفحات النص هيمنة جادة. والأمثلة على ذلك كثيرة.

إن كل الشخصيات التي تتحدث عنها

الرواية هي شخصيات ذات مرجعيات حقيقية - لا يجد القارئ صعوبة في اكتشاف بعضها إذ يذكرها السارد بأسمائها لا بألقابها وبعضها الآخر تدل عليه هيئاتها وأفعالها. ولذلك يكتشف القارئ حشدا من الشخصيات الثقافية المهمشة والمعروفة: خالد النجار - العفيفي الأخضر - منور صمداح - مختار اللغمانى والأستاذ... فضلا على تلك المقاطع السردية الكثيرة ذات المرجعية الشخصية على نحو آخر مرة التقيته فيها كانت قبل عامين حين كنت أقضي عطلتي الصيفيّة في أصيلة: تلك المدينة المغربية الصغيرة التي آتحت لي الاستمتاع بشيء من بهاء الشرق المفقود (٢٧). وهو على هذا النحو إذ لا يذكر المؤلف اسمه صراحة داخل المتن يسبح ضد التيار السائد في الرواية التجريبية التونسية. ففي الروايات التي أشرنا إليها ثمة سعي - في مستوى استراتيجيّة الكتابة - إلى تزييت الموضوعي في حين يسعى المصباحي إلى موضوعة الذات عندما يخضع وقائع شخصية وعلاقات ذاتية يمكن أن تكون من باب المذكرات الشخصية إلى صلاية البناء الروائي: فلا أحد يشك في روائية السرد في هذا النص الآخرين - وأساسها تقاطع الزمن: الحاضر والماضي والحكاية كلها تروى على سبيل الاسترجاع عندما يجلس السارد في إحدى مقاهي باريس إلى صديقه الأشوري. وفي الحالتين هوس في الرواية التونسية التجريبية بإظهار مقام الكاتب: وهي هنا تتخرط في سياق الرواية العربية الحديثة عموما: فكأن الرواية التي تكتب عندها الآن ترفض تلك التصورات النظرية التي راجت في العقود الأخيرة وآبّت الكاتب لتعلن أن الكاتب حاضر دائما في النص ولا يزال يمارس حياته ووجوده وفعله وما على الناقد إلا أن يكتشفه.

٢. إنها في الحقيقة نزعة نرجسية واضحة: لا تكمن فقط في تلك المغامرات الجنسية التي عاشها سارد الآخرين والتي يصفها بإطناب ولا في هذه الازدواجية الصوتية التي تحدثنا عنها ولا في التصريح بمقام الكاتب بل في ظاهرة أخرى سادت الكتابة الروائية التونسية في العقود الأخيرة وهي ظاهرة الميثاروائي.

كثيرة هي الروايات التونسية التي

تلقت الانتباه إلى وضعها الخيالي وإلى وقائع تأليفها (٢٨). ويكفي هنا أن نشير إلى آخر رواية كتبها فرج الحوار في مكتبتي جثة (٢٩).

٣-١. في هذه الرواية لا يشذ فرج الحوار عن هذه الاستراتيجية العامة في الكتابة الروائية التي تحدثنا عنها: فهو أيضا شأن حسونة المصباحي يتعامل مع شخصيات ذات مرجعيات حقائقية يحولها من حين الواقع والحقيقة إلى حين الأدب ولكن بطريقة مغايرة إذ يقلب معاني الأسماء: فشخصية حافظ العتيقي هي في الواقع حافظ الجديدي وهو كذلك شأن كمال الزغباني وصالح الدين بو جاء يذكر اسمه في الرواية عن طريق القلب ففرج الحوار يصبح في النص فرج الروح وعبد الحميد الكاتب وهو الشخصية المركزية في الرواية هو مؤلف النفي والقيامة وهي رواية المؤلف فرج الحوار ولكنه يضيف إلى كل ذلك بأن يجعل من الميثاروائي المروي الأساسي في هذه الرواية. فالأفعال والأقوال تحوم حول حكاية عبد الحميد الكاتب الذي فجّر نفسه في مكتبة جورج يومبيدو بباريس فاعتبره الناس إرهابيا والحكاية هي حكاية الكاتب مع شخصيته في الرواية التي يكتبها ولم يستطع أن ينهيها: فتولى السارد الشذلي العجمي مواصلة وإنهاءها: وهذه الرواية الأخيرة التي لم يتسنّ لسلي عبد الحميد أن يتمها ليس لها إلى حد علمي عنوان معلوم: علما بأن الكاتب كان قد أسرّ لي - في لقاءاتي المتكررة به قبل أيام من موته المأساوية - بعدد لا يحصى من العناوين التي فكر أن يخص بها هذا الكتاب الأثير على نفسه. أذكر منها على وجه الخصوص في مكتبتي جثة

٣-٢. وفي هذه الرواية يتمحور السرد حول حكاية الروائي الذي تموت إحدى شخصياته في الرواية التي يكتبها وتحوّل إلى جثة ملقاة في الحجرة عليه أن يتخلص منها: هذه الحقيقة الفظيعة لا بدّ من سي عبد الحميد الكاتب أن يعيها تماما - فلا يتوهم مثلا أن ما هو فيه ليس إلا كابوسا مرعبا وسينقضي عما قريب: كلاً الجثة حقيقة مفزعة - وهي عظيمة وثقيلة من دون شك ولن يكون من اليسير نقلها من هذا المكان إلى مكان آخر لو اضطرت الظروف إلى ذلك... ماذا يصنع سي عبد الحميد

الكاتب لينجو من هذه الورطة التي لم تكن في الحسبان... (٢٠). وهكذا تحولت شخصية فريد التوزاني التي خرجت من المتخيل الروائي المكتوب على جهاز الحاسوب إلى جثة حقيقية تحتل موضعا من حرة الروائي عبد الحميد الكاتب وتظل الحكاية تراوح بين مجموعة من الافتراضات الخيالية التي يتصورها الروائي والمتعلقة بكيفية التخلص من الجثة والنتائج المحتملة والتي يمكن أن تصدر عنها وهي تصل إلى حد الالتباس في مستوى القراءة إذ لا يستطيع القارئ أن يدرك هل أن التحقيق الأمني المتعلق بالجثة هو في مستوى السرد من باب الافتراض أو من باب الإيهام بالحقيقة شأن السرد العادي (٢١).

٣-٣. إن الخطاب الفكري الذي يريد سارد الرواية أو مؤلفها أن يقوله هو أن الشخصية المتخيلة داخل النص الأدبي تتمرد على صانعها ومتخيلها وبالتالي تفسد عليه فعله الإبداعي برمته. فإذا كان فريد التوزاني قد مات داخل النص على عكس إرادة المؤلف ورغبته فإن سفيان وهو شخصية متخيلة في رواية كتبها السارد الشاذلي العجمي صديق عبد الحميد الكاتب ومتمم روايته يفر هو الآخر من الرواية ويترك الصفحة بيضاء بل ناصعة البياض (٢٢). كما يؤكد الخطاب على أن النص أضحي مستعصيا على مؤلفه بل مستحيلا وأن الكتابة تحولت إلى بياض (٢٣).

لا شك أن هذا الأسلوب في الكتابة وهو تحويل الميثاروائي إلى مروي أساسي هو أسلوب قديم من أساليب الرواية العالمية ونجد صدهاء في الرواية العربية الحديثة. لكن الجديد في هذا النص الذي كتبه فرج الحوار ليس في مجرد التسليم "بزيف تقاليد الواقعية حتى وهي تستخدم تلك التقاليد ذاتها وهي مجرد المنتقدين من سلاحهم باستباق الانتقاد وهي تتملق القارئ بمعاملته كنظير على المستوى الفكري - وله من الدراية والخبرة ما يجعله لا يتهيب الاعتراف بأن العمل القصصي بناء لفظي أكثر منه شريحة من الحياة". (٢٤) ولكن في الإقرار بأن "الكتاب قد فقدوا إيمانهم بما يكتبون" (٢٥) وقد جرت العادة بالألا يعترفوا بذلك في نصوصهم حتى لا يعترفوا بالفشل ولكن

اعترافهم هذا يبطن بيان أن هذا الفشل هو أكثر أهمية وأكثر صدقا من النجاح التقليدي (٢٥).

٤- وأن يكون الميثاروائي مرويا هاما من مروييات الكتابة الروائية الجديدة هي تونس: فإنه لا يخرج عن مقومات ما نسميه بشعرية الإغراب التي تسم المروييات عموما في هذه النصوص النافرة والمتجاوزة.

٤-١. وعلى كل فهذا ما نراه في رواية فرج الحوار: فإن تفر الشخصية الروائية داخل نصوصها وأن تموت شخصية أخرى داخل النص ثم تخرج من سياق الأدب لتتحول إلى جثة مرمية في حجرة المؤلف ثم أن يموت المؤلف ذاته في مكتبة باريسية مشهورة ويدرج انتحاره في سياق ممارسة الإرهاب الدولي: فكلها وظائف سرديّة تساهم في إغراب المروي وتقويض علاقته التقليدية بالمرجع فرارا من قيود الواقعية التقليدية. بيد أن شعرية الإغراب تتجلى قوية ومثيرة في روايتين هامتين هما: عشاق بيّة والنحاس.

٤-٢. في عشاق بيّة لحبيب السلمي عالم إغرابي بامتياز قوامه شخصيات تبدو عادية ظاهريا ولكنها بسلوكاتها وتصرفاتها وهي تعيش على هامش المجتمع الصغير تحت شجرة زيتون عتيقة وهو الفضاء الذي تتحرك فيه هذه الشخصيات "لا حدود ثابتة للأرض التي يقصدونها كل يوم - فهي تتحرك بحركة الظل تكبر بكبره وتصغر بصغره" (٣٦) تمنح للواقع وجهه المغرب - فهي مشدودة لمكانها لا تستطيع أن تنفصل عنه - تأتيه صباحا ولا تغادره إلا لفترات متقطعة عندما تعلن حركة ظل الزيتون المنداح عن الرمل "عن موعد الصلاة تؤكد ساعة البرني ووقتها مضبوط تماما - لا دقيقة ناقصة ولا دقيقة زائدة. صنع ألمان" (٣٧). وتكرر هذه الحركة في نهاية كل فصل تقريبا لتجلى المكان لحظات العبادة في الخلاء ثم يمتلئ من جسد بشخصيات هي أشبه بالأشباح. إن وجه الإغراب يبدو في الصورة التي بها يقدم السارد شخصياته وفي أفعالها وفي أقوالها. إن الأمثلة على ذلك كثيرة في هذه الرواية ونكتفي ببعضها.

يعرض السارد شخصياته بطريقة محايدة في مشاهد تتغير داخل الإطار الثابت (زيتونة الكلب) فتبدو كأنها أشباح بشرية تتضاءل إنسانيتها وقد

استبد بها المكان وفقدت القدرة على تغييره والفعل فيه "لم يمض وقت طويل على وصولهم إلى الزيتون وها هم الآن جالسون في استرخاء وتآلف مع الأمكة التي اختاروها كما لو أنهم جاؤوا منذ ساعات طويلة. الرؤوس كلها عارية والأرجل والصُدور والأذرع مكشوفة ومعرضة للشمس للاستمتاع بحرارة لا يشعرون بوطناتها لكثرة ما انتظروها" (٢٨). "الآن وقد أدوا واجبهم - الآن وقد عادوا إلى مكانهم الحميمي بعد غياب بدا لهم طويلا - ها هم متمددون بكامل أجسامهم وسط بقعة الظل المستطيلة - أصابع أقدامهم الحافية منفروسة في الرمل الناعم - وجوههم شاحبة - أعينهم التي تلمع ببريق غريب مركزة على الأرض المنبسطة أمامهم" (٢٩). - "يحكون صدورهم وظهورهم باستمتاع واضح. ينظفون أسنانهم وأذنانهم بما يعثرون عليه من أعواد. يلقمون أظافرهم ويمسحون باليد على رؤوسهم ويمسحون باليد على رؤوسهم. يذرون الرمل الساخن على جروحهم المفتوحة بعد أن ينظفون من كل ما تجمع فيها من قيح ودم فاسد. (٤٠). على هذا النحو يقدم السارد شخصياته في وضع بين الإنسان والحيوان - يخرج به عن المألوف في عرض الشخصيات وتقديما. وهو وضع تؤكد الوظائف السردية وهي مجموعة أفعال بشرية لا شك ولكنها بدورها تخرق المألوف لاقتربها من الحميمي الذي بدوره يتحول إلى ضرب من الإغراب عندما يتحول إلى مروي روائي. فالطبيب الذي كان يلبس الجبّة على اللحم "يصرّ على تشذيب وتخفيف ما ينبت حول عورته: وخوها من أن يجرح نفسه في تلك المواضع الحساسة يفتح ساقيه ويباعد بينهما. يراقبه الآخرون يتابعون حركاته وهو يقلب عورته في كل الاتجاهات بحثا عما يستحق التشذيب أو يحاول أن يمسك بلحم رخو متهدل يسيل بين أصابعه كعجين أسمر." (٤١). ومحمود الصبايحي يقضي حاجته البشورية في الخلاء "الرأس عار والصدرة على اللحم مفككة الأزرار - السروال مرفوع إلى ما فوق الركبتين كاشفا عن ريلتين متهدلتين" (٤٢). والصديقان يتراهنان على قاطن تجويفة زيتونة الكلب التي يجلسان تحتها فيبول أحدهما فيها حتى تخرج العقرب (٤٣).

مجله : مسائل





ويعلو لمحمود الصبايحي أن يظلّ يشاهد صهره وقد نام كما نام رفيقاه وقد انكشف جزء حميميّ من جسده فما يجتذب محمود حقاً في هذا المشهد هو هذا العضو الذي يتدلّى من فتحة السرّوال التي ينسى الطيّب ورثما لفض أن يزرّها في ذلك اليوم. (٤٤). نضيف إلى ذلك تلك المشاهد الحوارية التي تطول أحيانا حول مسائل تعكس سداجة المتحاورين شأن الحديث عن الحجّ (٤٥) أو عن الطائفة (٤٦) أو الحديث عن الموت بعد موت رابع الجماعة (٤٧) أو ذلك المشهد الحواري بين البرني ومحمود الصبايحي الذي يقمي في الخلاء يقضي حاجته والمتعلّق بمراودة بيّة إلهجالة (٤٨) وهو حوار طويل ومفصّل سبقه حوار يتعلق بالموضوع ذاته أشبه بالتحقيق (٤٩).

إن الإغراب في هذه الرواية ينشأ من أمرين أساسيين هما تلك الحيادية التي يلتزم بها السارد عندما يمتنع عن التفسير والتبرير والتعليل لأفعال الشخصيات وأقوالها وتلك النزعة إلى تسطيح العالم الروائيّ في مستوى الأفعال والأقوال وتحويل المألوف إلى شاذ ومغرب.

٣-٤. في رواية النخاس ينشأ الإغراب من المرويات في حدّ ذاتها - فالسارد يجمع بين شخصيات مختلفة ومتباينة لا يربط بينها هدف ولا غاية ولا يجمع بينها إلا المركب البحريّ الذي يعبر المتوسط - منها غابريلو قائد السفينة وهو رجل غريب تعلم في صباه العرافة والشعوذة وعلم الغيب (٥٠) ثم انتسب إلى مدرسة البحريّة ورشّحته إحدى حريفاته الأثيرات لخطة غامضة فوق مركب مالطيّ حكوميّ ثم تدرّج في الرتب البحريّة حتى فاجأ نوتيّة الكابو-بلا ذات صباح بدخوله الجنائزيّ البارد ليصبح قائد المركب (٥١) وتاج الدّين فرحات هذا التونسيّ الذي يسافر إلى إيطاليا ليتسلم جائزة أدبيّة طالما حلم بها ولكنه لن يظفر بها تساوره رغبة في التنقيب والكشف قويّة - تطوح به بعيدا - تستشله من ذاته انتشالا كي يتلصص خلف الأبواب وأسفل النوافذ الدائريّة الصّغرى (٥٢) ولورا ابنة القائد غابريلو وهي امرأة غريبة الأطوار ولكنها لا تقلّ غرابة عن امرأة فيروانيّة وهي شريفة الزواغي تمّ جرجس القبطي

بائع القطن وشخصيات أخرى تبعث من التاريخ القديم وأخرى تذكر ذكرا عابرا وفي مقاطع قصيرة تجمع بينها أحداث قليلة ولكنها غامضة غموض الشخصيات ذاتها. فهذه فتاة تونسيّة تقتل ويرمى بها في البحر: وهذه مومياء تكتشف في قاع السفينة ثم تختفي وهذا مخطوط يسرق ويتلاشى منتقلا من يد إلى أخرى وهذا مركب البو - بلا تنهكه أسراب سمك القرش - وهذا قائد المركب يرقص رقصته الجنونيّة على طريقة زوربا اليونانيّ ثم يلقي بنفسه فريسة طليعة لسمك القرش والوهم وخرافات السبيل التحتيّة (٥٣): ثم في النهاية يرفع تاج الدين فرحات - النخاس - من الكابو-بلا وقد شوهد أسفل جبل المقطم يحمل محفظة مخطوطاته على ظهره يكاد ينوء بحملها (٥٤). إنها لشخصيات غريبة في بنائها وتركيبها تعيش وقائع لا تقلّ غرابة وشدّوا وغموضا.

ومع ذلك فإن أسلوب الإغراب في هذه الرواية يعود إلى تصرف السارد وكيفية عرض مروياته فهو في الحقيقة يقرّر أن يجمع في السفينة هذا الخليط العجيب من الشخصيات ولكنه لا يتدخل ليبرّر سلوكها وأفعالها ولا يربط بين الأفعال التي تأتيها ولا يهيئ القارئ عن طريق وسائط الاشتغال الضرورية ليتقبل هذه الأفعال وتلك الأنماط من السلوك. وهكذا يكون الإغراب على حدّ عبارة بوريس إخنباوم تقديم فصل أو مرحلة من الحكاية من وجهة نظر مغربة غير عادية بواسطة طرف ثالث لا يفهمها بحيث يكون القارئ مدفوعا إلى أن يرى في الفصل أو في المرحلة تفاصيل وقيما مخالفة للمألوف (٥٥). على هذا النحو تحقّق الرواية التونسيّة رهاناتها الفنيّة وتؤسّس جماليّة الإبهار فيها. وهي جماليّة لا تقتصر على تلك الظواهر التي حلّلناها (تضخّم صوت السرد - هيمنة مقام الكاتب الميستاروائي المليل إلى الإغراب) بل تتعدّها إلى ظواهر أخرى كظاهرة التناص عندما يتحوّل النصّ الروائيّ إلى مهرجان من النصوص المعلنة والمصرّح بها وظاهرة العتبات النصيّة عندما تصبح العناوين الدأخليّة والاستشهادات وعبارات التصدير عنصرا مهما من عناصر إنشاء النصّ. ومع ذلك تطرح الرواية من خلال هذه المقومات مجموعة من الاشكاليات التي لا تخفى

على الناقّد الأدبيّ.

٥. لهذه الاشكاليات علاقة بأفاق الرواية التونسيّة الجديدة. لا شك أن هذا الجيل من كتّاب الرواية في تونس تحرّر إلى حدّ بعيد من أثر الرواية المشرقيّة وانفتح مباشرة بحكم ثقافته المتعدّدة اللغات على الرواية العلميّة في أوروبا وأمريكا اللاتينية وتحوّل إلى منتج أدبيّ مساهم في بلورة معالم الرواية العربيّة الحديثة ولكن مغامرته التجريبيّة تطرح مجموعة من التساؤلات.

١-٥. يتحدّث صلاح الدّين بو جاء عما يسمّيه بالواقعيّة اللغويّة ويعتبرها «الورث الموضوعي للرواية الذهنيّة والرواية الواقعيّة في الآن ذاته. انطلاقا من احتوائها لخصائص كلّ منهما وتجاوزهما معا نحو عمق استقرار لغة وفكر وثقافة بأكملها (٥٦). وهي في تصوّره تجربة مضادة للرؤية العربيّة الحديثة والوسيطيّة (٥٧) تفتح السبيل أمام الروائيين العرب المؤمنين بالتجريب باعتباره دربا نحو بناء ما اندك ورتق ما ترهل (٥٨). تحتفي إذا هذه الرواية اللغويّة باللفة. يطفئ المجاز تعابير استعارية (الجائزة تحلّ منظرها وتدعو) وتشابيه مقصودة (لقد كان يجيد الانقضاض على الفريسة نظير أحد طيور السّاف المروضة أو بعض صقور المرتفعات الغرائبيّة الكثيرة المبتوثة في الرّيف الفرنسي) وتكلّف متعمّدا (وقد يعلو غدا صوت بعض من يلزم الصّمت الآن ناقرأ دفّ الغيب موصدا بوابات عالم السّهاد) وتراكيب جاهزة تتكرّر أكثر من مرّة واحدة كأنّ اللفة تحوم حول ذاتها سجيّة طقوسها (غبّ ليلة باردة. غبّ رذاذ خفيف. غبّ موسم حصاد ناجح. غبّ عشّي. الخشب والحديد والعناصر. ويمسك بخصر العناصر. في وجه العناصر. تأخذ الناس والأشياء والعناصر) وتنادي الفاظ (تراب وحلي ومعادن وبرديّ وخشب وفحم وطروس وألغاز: أبار وحفر وأنفاق ودهاليز وأنهار سفليّة حارة دافقة ونقوش وأختام وصناديق وتوابيت ومومياء) وهل لذة الحكّي في هذه الرواية غير متعة تطحن ذاتها وترتدّ أواخرها إلى أوائلها فتستوي صفاء صرفا وخيرا جمّا وفتنة أهلة وهل هناك متعة غير متعة اللفة يسعى السارد إلى إنتاجها في هذا النصّ؟ ولكنها متعة محدودة قد تعوق النصّ

الذي يجعل النص منخرطاً في السرد الروائي ولا يخرج منه إلى جنس آخر. وفي هذا السياق تتعدد الأساليب وتتوسع. لقد بدت لنا رواية الآخرون وكل أعمال المصباحي الأخرى منخرطة في هذه الكتابة الجديدة التي تأخذ من الصحافة روحها ومن الرواية شكلها. فهي ضرب من الكتابات التسجيلية الذاتية التي استولت على المهمة التقليدية للرواية وهي وصف الواقع الاجتماعي المعاصر محتجة بذلك على الروائيين الأدبيين الذين استحوذت عليهم لعبة التعجب والتغريب والتلاعب بالنصوص وعتباتها والخدع الميتاروائية بدرجة لا تسمح بملاحظة ما يجري من حولهم ولكن الإشكال المتعلق بحدود التجربة يظل قائماً عندما تتكرر المرويات في هذه الأعمال ويتكرر حضور شخصيات مرجعية بين نص وآخر (٦١).

٦- ومع ذلك تظل رواية التجريب في تونس مجالاً واسعاً لممارسة الإبداع الخلاق وقد أفرزت إلى حد الآن نصوصاً متميزة تضاهي أجود ما يكتب في الرواية العربية الحديثة. إنها نصوص حدثية مفتوحة على التجارب العالمية ومجسدة للقيم الإنسانية النبيلة.

* كاتب وناقد من تونس

بالأساس مجالاً للتفكير ومصدراً للإلهام. ومع ذلك فإن الميتاروائي كما بدا لنا في رواية فرج الحوار علامة على ثقافة نرجسية متدهورة وتلويح بأن الكاتب فقد إيمانه بما يكتب وهل أبلغ دلالة على ذلك من صورة الشخصية التي تفر من الورق أو تموت وترتمي جثة خارج النص ولا يقدر كاتبها على إعادة صياغتها وإدراجها في المكتوب؟ إنه إقرار صريح بعدمية الكتابة وإعلان عن فشلها. إن الفرار من التقليد ومعاداة الواقعية التقليدية بحثاً عن المغامرة الشكلية وهو قوام التجريب الروائي قد يصل في بعض التجارب الروائية التونسية إلى طريق مسدود عندما تتضاءل روح الابتكار ويتقلص أفق الإبداع وينخرط الكاتب في نرجسية ثقيلة متكررة.

٣-٥. تلوح هذه النرجسية ولكن في صورتها الخلاقية في هذه الكتابات الروائية الجديدة التي تستمد من تجارب المؤلف الشخصية موضوعاً أساسياً لمروياتها. ثمة نزعة أساسية في مثل هذه الروايات إلى تحطيم ذاك الحد الفاصل بين الحقائق والتخييل وبين الحدث الشخصي والحدث الغيبي وبين الذاتي والموضوعي وهي بذلك تعلن أن لا شيء يستعصي على السرد الروائي. ثمة إذن عودة قوية إلى تذييت المرويات بالقدر

السردى عندما يتحول في مقاطع كثيرة إلى ظل من ظلال الكاتب الذي أصبح سلطاناً على مؤلف النخاس كما كان معلماً في مدونة الاعترافات والأسرار ونقص به محمود المسعدي الذي يكاد ينطلق في مقاطع سردية كثيرة (٥٩). ذلك هو التجريب اللغوي الذي يتحدث عنه صلاح الدين بوجاه عندما يتحول النص أحياناً إلى سبر أغوار مفردة من مفرداته ويغوص المؤلف في البحث عن مدلول مادة نخس مستنجداً بلسان العرب لابن منظور (٦٠) وعندئذ يتحول المقطع إلى درس لغوي في حد ذاته على حساب الحكاية التي تظل في مثل هذه الرواية محدودة مخنوقة ويقلص الاحتفاء باللغة ومحاكاة أسلوب المسعدي من قدرتها التخيلية ويصبح نشدان المتابعة القوية شداً للمخيل وعرقلة لقدراته الخلاقية.

٢-٥. كما أن التعويل على الميتاروائي والمبالغة في تحويله في بعض الروايات التونسية إلى مروي أساسي يثير إشكالات تتعلق بأفاق الكتابة الروائية. لا شك أن الرواية التي توظف الميتاروائي تسلم بزيف تقاليد الواقعية وتصحح العلاقة مع القارئ عندما تجعله يعترف بأن العمل الروائي بناء لفظي أكثر منه شريحة من الحياة وتؤكد في النهاية أنها ليست مجرد هروب من قيود الواقعية التقليدية بل تمثل

المواصلة :

- ١- انظر تحليلنا لروايته الشهيرة الدقة في عراجينها في كتابنا إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة النشر الجامعي ٢٠٠٥.
- ٢- أبرز من يمثل هذا التيار في تونس: محمود طرشونة وحسن نصر ومسمودة أبو بكر.
- ٣- جورج لوكاتش بلراك والواقعية الجديدة ترجمة محمد عني اليوسفي: المؤسسة العربية للناشرين المنحدين ط ١٩٨٥ ص ١٧.
- ٤- ديفيد لودج الفن الروائي ترجمة ماهر الطوطي المجلس الأعلى للثقافة مصر ط ٢٠٠٢.
- ٥- بدأت الكتابة التجريبية في تونس منذ نهاية ستينيات القرن الماضي بنص الإنسان الصنوبر لعم الدين المديني الذي نشر تباعاً في مجلة الفكر ولكنه لم يؤثر في الكتابة الروائية التونسية ويجب أن ننتظر بداية الثمانينات لتظهر حركة التجريب الروائي بصفة أجلى وأوضح.
- ٦- راجع مقالنا التحريب وانهايار الثوابت مجلة الآداب العدد ٦-٥ ١٩٩٧ ص ٢٠.
- ٧- انظر صلاح الدين بوجاه النخاس دار الجنوب للنشر - دت ص ٢٦.
- ٨- المصدر نفسه ص ٧٦.
- ٩- م.ن. ص ١١٠.
- ١٠- حبيب السلمي عشاق بيعة - دار الآداب ٢٠٠٢ ص ١٤.
- ١١- م.ن. ص ٣٧.
- ١٢- م.ن. ص ٩٥.
- ١٣- م.ن. ص ١٧٦.
- ١٤- صلاح الدين بوجاه النخاس ص ١٤٩.

- ١٥- م.ن. ص ٢١.
- ١٦- م.ن. ص ٨٨.
- ١٧- م.ن. ص ٨٩.
- ١٨- م.ن. ص ٨٩.
- ١٩- م.ن. ص ١٠١.
- ٢٠- م.ن. ص ٢١٤.
- ٢١- كمال الزغباني في انتظار الحياة أديكوب للنشر والتوزيع ط ٢٠٠١ ص ٢٥٩.
- ٢٢- علي عبيد المقامات السردية في الكتابة القصصية مطبعة التسفير الفني ٢٠٠٤ ص ٦٨.
- ٢٣- محمد الجابلي مراهق الجليل دار ميريت القاهرة ٢٠٠٤ ص ١٦٤.
- ٢٤- م.ن. ص ١٦٤-١٦٥.
- ٢٥- حسونة المصباحي الآخرون تير الزمان ١٩٩٨ ص ١٣.
- ٢٦- ديفيد لودج: الفن الروائي ص ٢٢٨.
- ٢٧- حسونة المصباحي: الآخرون ص ٢٤٧.
- ٢٨- ديفيد لودج الفن الروائي ص ٢٣٢.
- ٢٩- فرج الحوار: في مكتبتي جثة دار الميزان للنشر ط ٢٠٠٤ ص ١٣.
- ٣٠- م.ن. ص ٥٧.
- ٣١- انظر م.ن. ص ١٣٦.
- ٣٢- م.ن. ص ٤٠.
- ٣٣- م.ن. ص ٤٧.
- ٣٤- ديفيد لودج: الفن الروائي ص ٢٣٢.
- ٣٥- م.ن. ص ٢٢٤.
- ٣٦- حبيب السلمي عشاق بيعة ص ١٤.
- ٣٧- م.ن. ص ١١٠.
- ٣٨- م.ن. ص ١١٣.
- ٣٩- م.ن. ص ٢٢٢.
- ٤٠- م.ن. ص ١٦.
- ٤١- م.ن. ص ١٧.

- ٤٢- م.ن. ص ٤٥.
- ٤٣- م.ن. ص ٥٦.
- ٤٤- م.ن. ص ١١٧.
- ٤٥- م.ن. ص ٧٢-٧٣.
- ٤٦- م.ن. ص ٧٤.
- ٤٧- م.ن. ص ٢٢٧.
- ٤٨- م.ن. ص ٤٧.
- ٤٩- م.ن. ص ٤٢.
- ٥٠- صلاح الدين بوجاه: م.ن. ص ٢٤.
- ٥١- م.ن. ص ٢٦.
- ٥٢- م.ن. ص ١٧.
- ٥٣- م.ن. ص ١٤.
- ٥٤- م.ن. ص ١٤٨.
- ٥٥- انظر بومس إخنيسوم: تصمصم الشكلايين الرؤس ترجمة إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٢ ص ٤٢.
- ٥٦- مدونة الاعترافات والأسرار سيراس للنشر تونس ١٩٨٥ ص ١٦.
- ٥٧- م.ن. ص ١١.
- ٥٨- م.ن. ص ١٤.
- ٥٩- قالت له: ما سعيك إلى الفتق والرتق وأنت تبني منكمنا على نفسك مثل عميل سرري فقال لها كالوسنان يأخذه الكرى صدى بعيد يسكنني ويثور في داخلي يهتز طويلاً وتصاحب أمواجه قبل أن أنصت إلى هدير الباطن - (ص ٨٠). اقرأ كذلك علي سبيل المثال الفصل الموسوم بذكر امرأة عرفها النخاس في صباه فهو يحيل مباشرة على بعض المقاطع السردية من حديث أبو هريرة قال
- ٦٠- انظر النخاس ص ١٤٢-١٤٣.
- ٦١- بعض الشخصيات المرجعية في هذه الرواية يذكرها في هلوسات ترشيش.

الشاعر:

فأما الشاعر فقد ارتكبه مروان حمدان فصار لا يفارقه، فتراه يحوم حوله، ويلجأ إليه، ويتعهده وقصائده، بالذكر الجميل على مدار هذه المجموعة، فإذا أردت أن تتلمس مدى ذلك فستقع على "حالمًا بقصائد أخرى ص ١١" وماذا على الشاعر لو رآها ص ١٧ وكم يرهقه الشاعر ص ٣١ ومنذ قصيدته الأولى، منذ اختار ملامحه الشعرية ص ٤١ وأن القصيدة هجرته ص ٤٢ وكلما ذكرته القصيدة ص ٤٣ وما بال الشعر يختار الدندنة المذبوحة ص ٥٣ وهل يرتاح الشاعر ص ٥٣ وفي القصيدة ما يثقل القلب ص ٥٧ والشاعر غص بتلوينها ص ٦٧ ولم يكن يعرف الشعر ص ٧٣ ومضى ذات ليل وراء قصائد الجامعة ص ٧٣ وليس بعد قصيدته غرفة يستريح بأضلاعها ص ٨١ وليس بعد قصيدته صدفة تكتويه بفكرة أن تتعري على صدره ص ٨١ وليس بعد قصيدته امرأة تتجهز ص ٨٢ وليس بعد قصيدته في اللهاث ص ٨٢ وأما تعرف أني شاعرها ص ٨٤ وماذا في النص سوى الشاعر ص ٩٧ وشاعر يكمل القصيدة بالنوم ص ١٠٧ ولم تعترف بقصائده ص ١٠٩ ومدفون بقصائده ص ١٢٥ وما توتي أكل الريح ص ١٢٥ وما الذي يجعل السماء تتعش لبقاء الشاعر ص ١٥٨-٩٠ والشاعر مفتون بالفكرة ص ١٦٥ والشاعر حين انعكست صورته في الأرض المبلولة نادى الطين ص ١٦٦ ولا يتبعه غير قصائده ص ١٦٧ وحين يراودها الشعراء ص ١٦٨ ولا عين قلبي ترى ما رأى الشعراء ص ١٧١ ويده تغسل آثار الضوء المتبقي في لغة الشاعر ص ١٧٥ وأم أن الشاعر كان يرى وجهي ص ١٧٨ ولا أرى إلا ما يتردد في القصيدة ص ١٨٠ وكان يمكنك أن تقرئي ما

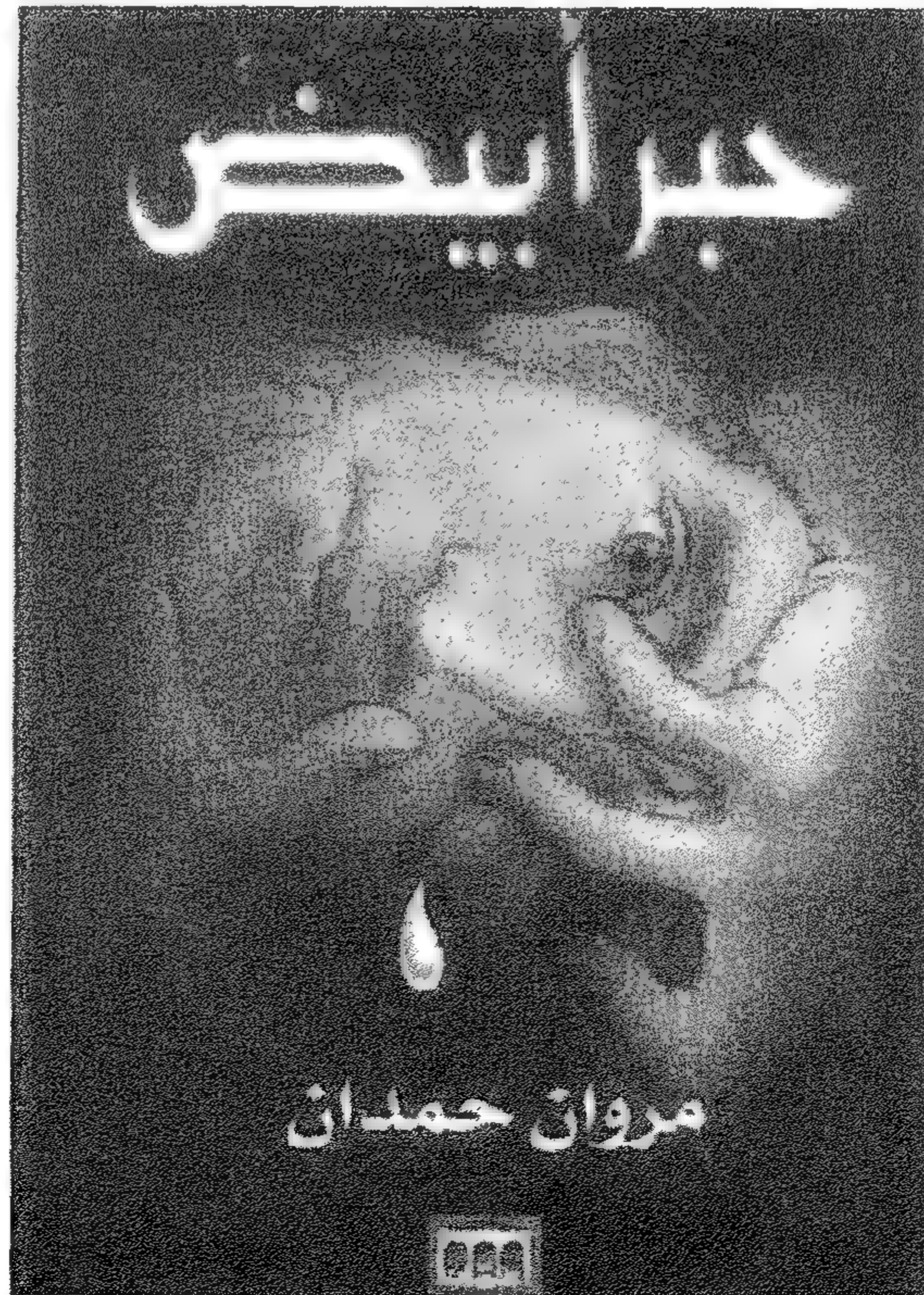
الكتابة بالجبر الأبيض

قراءة في "حبر أبيض" للشاعر مروان حمدان

د. د. مقداد رحيم *

يبدو الشاعر الأردني مروان حمدان مسكوناً بالشعر. غارقاً في الكتابة. غير واع إلا على هسيس الكلمات. وحشرجات المعاني.

غير مبال إلا بكينونة الشاعر الذي يتلبسه. ويتقمصه. أو يكونه. أو ينفصل عنه. ويحاول تلمس ذاته عبر الآخر فلا يجد غير ذلك الشاعر الحزين غائب الملامح. ويؤسس لحال الفيلسوف فلا يجد نفسه غير طفل محضوف بالأسئلة. أو التأملات الشاردة. هذا ما توحى به نصوصه الشعرية التي تضمنتها مجموعته الشعرية "حبر أبيض" الصادرة حديثاً.



كان يكتب شاعر عن امرأة تحسدنيها
ص ٢٢٤.

وقضلاً عن ذلك فانت لا تعدم وجود
مفردات أخرى لها علاقة بعمل الشاعر
مثل "كلام" و"لغة" و"كلمة" و"كتابة"
و"غزل" و"قاموس" و"كتاب" و"حوار"
و"نص" و"قلم" و"ورق" و"دونك" عنوان
المجموعة. فهو: "حبر أبيض".

إن دوران مروان حول الشاعر وأدواته
هو بحث عن ذاته، وإفراط في محاولة
الإحساس بنفسه، وهو دال أيضاً على
انقسام شخصية الشاعر عن المجتمع
الذي يعيش فيه، وإحساسه بالغربة عنه.
وهو إحساس طائلاً يلزم المبدعين
وأصحاب الطاقات الذهنية الفائقة،
فهو فرد من أفراد هذا المجتمع حيناً،
وهو فرد لا علاقة له بما يحيط به حيناً
آخر. وهو حين مهبط القصيدة.

واستفراق مروان حمدان في ذكر
الشاعر على هذا النحو المتكرر اللافت
يدل بوضوح على أنه لم يستطع
التخلص من الإحساس به بعمق، وهذه
حالة غريبة من المزج بين الوعي
واللاوعي لدى الشاعر في حالات
الإلهام التي هي أشبه شيء بالإغماء.
وهو شكل من أشكال انقسام الشخصية
الإبداعية.

ويتخذ بحثه عن الشاعر. وهي
الشخصية الأخرى له ثلاثة أنماط.
أولها الانفصال القريب ويتوصل إليه
عن طريق الضمير الانعكاسي المباشر
الذي يبدو متخذاً شكل "مينولوج"، كما
في قوله:

أقطفني حرفاً حرفاً
وأميل إلى الشهقة
لا شيء ينير الوحشة
والموروث كمائن معلقة في جسدي.
ص ١٢٣.

ففي قوله "أقطفني" يبدو لنا
شخصان: فاعل ومفعول. قاطف
ومقطوف، باحث ومبحوث عنه، مروان
حمدان والشاعر الذي هو وجه الآخر:

وعاودني وجهي
في المرأة المشروخة:
الأنثى بارة
وأنا المسحوق كثيراً

إن دوران مروان حول
الشاعر وأدواته هو
بحث عن ذاته.
وإفراط في محاولة
الإحساس بنفسه،
وهو دال أيضاً على
انقسام شخصية
الشاعر عن المجتمع
الذي يعيش فيه

حد غبار العرش
مدفون بالأسماء
ومدفون بقصائد

لا تؤتي أكل الريح. ص ١٢٥
وعندما يتأزم لا يجد بداً من
الاستغاثة بذلك الشخص الآخر، الذي
هو هو. فيقول:

كدندنة مثقلة بالمتعب...
أجفلت وساوري البوح
فأطلقت شراع الصرخة
ناديت: أغثني

إذ ذاك ارتعش الجرح
وصارت أصوات

تتهيج في جسدي
لم أجمع منها غير حروف
عمياء
فناديت: أغثني رحماك
ولم أدركني
فسقطت. ص ١٢٧.

بهذه البراعة الفائقة استطاع مروان
أن يرسم لنا ملامح شخصين يجمع
بينهما حوار، هما في الواقع شخص
واحد، اشتغلا على بعضهما في اللحظة
الأخيرة من النص.

أما النمط الثاني فهو الانفصال
البعيد الحاضر. ويتخذ من خطاب
الآخر الذي يأخذ شكل "ديالوج" سبيلاً
إليه. يقول محدثاً الآخر/ هو نفسه:

وجهتك
مواعيد مهياة لنعاس الشرفات،
أحاديث للتهب القادم
من جهة الموت.
أقمار ساخنة

تتفرس كفيك
تهيج قضيتها
في عينيك
وتمضي... ص ٩٠

ولا فرق عند مروان، وهو يمارس
انفصاله الإبداعي عن شخصه، أن
يختلف موضوع قصيدته، فما هو يؤكد
هذا الانفصال وهو في حضرة امرأة:

أين نافذتي
لأطل على مشهدي
في يديها
ترتبتني في انكساري
وترفعني

في هدوء البعيد
إلى روحها
لغة

لا تصير إلى آهة
أو نشيج...

أين نافذتي
لأنادي المساء
الذي علقته اشتغلاً لخطوتها
في الطريق إلي
أين نافذتي
لأنادي

علي. ص ١٠١-٢٠

فهو ينظر إلى مشهد عشيقين وكأن
لا علاقة له بأحدهما، الذي هو هو، بل
هو غير قادر على تلمس الطريق إليه.
كما ينام في العتمة بشخصين ويتعثر
بأحدهما، أو يحضر هو أمامه هو، أو
يمضي إلى جثته بنفسه:

وأنا

إذ أتلّس

في وضوح العتمة
نومي،

أتعثر بي. ص ٩

.....

أي سماء تهبط الآن علي
وأنا أستعد لعبور آخر؟
أي سماء تفيق خفيفة من نومها
وتسطر في أوراقها البيضاء
حضور أممي. ص ٢١١

.....

وأمضي إلى جثتي

مترعاً بالحنين

إلى أول الشفتين. ص ٩٤





ويصل به الذهول أحياناً إلى تجزيء
الانفصال ونكران بعض أعضائه:

لا يدي في يدي حين أحملها للكتابة
ولا عين قلبي ترى ما رأى الشعراء.
ص ١٧١

أمّا ثالث الأنماط فهو الانفصال البعيد
الفائب، وقد وُفِّر له الحديث عنه
بالضمير "هو". ففي قصيدته "لو رأها
يتحدث عن شخصه الثاني بوضوح:

ماذا على الشاعر

لو رأها

تجر خلفها ارتباكاً

وتنحر المدي

على راحتها

كاجمل الطيور...

ماذا عليه

لو رأى في ظلها

نرجس

واشتعلت كشمعة الرؤى

دماء...

ماذا عليه

غير

أن

يقول:

أه، ص ١٧-١٨.

وكذلك الأمر في قصيدته "انتحار،
التي يتواصل فيها مع ملامح الشاعر:

حياته الحياة لكي يدخل العمر

مكتظاً بابتسامته وهواجسه الواضحة.

لم يكن يعرف الشعر

لكنه حين مالت عليه النساء

بكى.

ومضى ذات ليل

وراء قصائده الجامحة. ص ٧٣

وقد برع الشاعر حقاً في تداخل
الأصوات في النص الواحد، فيبدو فيه
اختلاف الضميرين، ضمير "أنا" وضمير
هو. بوضوح تام، ويلتقي فيه الشخصان
وهما في حالة انفصام تام. وقد
يستحضر عناصر أخرى، وهي تقنية
متقدمة في القصيدة الحديثة، وبدا
مروان في هذه التقنية قادراً متمكناً
ليستخدمها في عدة قصائد من هذه
المجموعة أهمها "لا أسمي القصيدة... لا
أسميك" و"عبور" و"حبر أبيض" و"ما لا
نص له وثالثاً: القديم مرة

**برع الشاعر حقاً في
تداخل الأصوات في
النص الواحد، فيبدو
فيه اختلاف
الضميرين، ضمير
"أنا" وضمير "هو".
بوضوح تام، ويلتقي
فيه الشخصان وهما
في حالة انفصام تام**

أخرى/الموسيقى تسقط في الدوران .
إن مرض انفصام الشخصية الذي
يعانيه مروان حمدان بوصفه مبدعاً دون
الأشخاص الأصحاء ممن لم يعانون
الإبداع ولا خاضوا في حالات الذهول
الذي هو واحد من أهم أعراضه، يُفضي
بنا إلى الوقوع على نفس مَرَهقة الحس.
وذهن متآلق ولاد للأبتكار. نزاع إلى
التجدد، وهمّة ترفض الشائن من
الأمشياء.

أمّا بواعث هذا الانفصام فمرده ثلاثة
أشياء: الرفض التام للواقع الذي يعيشه
شخصه الأول الواعي. ومحاولة إلقاء
العيب على الشخص الثاني اللاواعي
للتخلص من الكد المتواصل للنفس.
وكبرياءه التي لا تسمح له بالتعايش مع
الشخص العادي المهادن الذي لا يستفز
المفاهيم من الأشياء. ولأن ذلك
كله يلقي مؤازرة على نحو ما من قبل
الشاعر ليتفادى المباشرة في التعبير،
ويتوخى التنوع في أساليبه.

ولمروان، بعد ذلك، شخصيته الواعية
قبل الانفصام وبعده. ولها ضمير المتكلم
الواعي، وفيها تتجلى صور أخرى من
البوح يبدو فيها مسترخياً، هادئ البال،
غير أنه لا ينفك يعذبه الشاعر الحزين
دائماً، المشائم غالباً:

حجتي في الكتابة

أن لي غيمة

من كلام

حجتي في الكتابة

أنني لا أنام. ص ٣٣.

.....

لي من العمر ما يكفي

لكي أعرف

أن الأبجدية تبدأ بالأصابع

ولي من الحزن ما يكفي

لكي أريح ابتسامه ناضجة

على جسد لا تهمله اللغات. ص ٢٢٣

أشرنا من قبل إلى أن الشاعر مروان
حمدان مسكون بالكتابة، فهي عنده أحد
عناصر كينونة الشاعر ووجوده في
الحياة. ويرتحن وجود الأرض بوجوده هو:

لا أرى

إلا ما يتردد

في القصيدة:

لم تعد الأرض

كروية

لم تعد البوصلة

تشير إلي

ولم أعد أرى

في مرآة الشرق

خيوط الشمس الأولى. ص ١٨٠

أما نهايته فمحكومة بالكلمات، قدره
ومصيره:

لا أعود إلى أول الأمر

لكنني أقرا الخاتمت

أن لي أن أنتهي.

أن لي أن أوزعني في الجهات.

وردتي في يدي ييست

دون أن تلتقفها امراتي،

وعلى جثتي تهزم الكلمات. ص ١٦١

وهو لا يمل من الكتابة ولا يتعب، على
الرغم من تعب أدواته، وكأنه موهوب لها:

والأوراق تحيرها

فتنة هذا القلم

الأشيب.

كم يتعب.

كم يرهقه الشاعر

بين يديه

يزوجه للجمر

وللأحزان.

هذا القلم الإنسان. ص ٣١

ويبلغ هذا القدر مداه عندما يستحيل
جسد الشاعر كله إلى ورق جاهز للكتابة
لا ينتهي حتى بانطفاء الشاعر وبلوغه
نهايته:

في القصيدة ما يثقل القلب

بعض التفاصيل عني

أنا الورقي

بحجم الكتابة

جريت عمراً من الارتباك

يممت صوب الحقيقة

لكني لم أجد وردة واحدة

فتيممت بالريح

حتى انطفأت

وما زال في جسدي

ورق

جاهز

للكتابة. ص ٥٧

ولا عزاء له إذ تدوب روحه في حبره

الأبيض فيتلاشيان معاً:

هذا الورقي

تمادي في الحبر الأبيض

حتى غاب. ص ١٧٠

وإذ يضع الشاعر الحبر الأبيض

عنواناً لمجموعته فإنما ليؤكد معنى

الضياع والتلاشي من ناحية. ومعنى

صيرورة الكتابة قدراً لا مفر منه حتى

بعد التلاشي والانتها.

الفيلسوف:

وأما الفيلسوف فيتوارى خلف أمواج

صاخبة حملته من مرفأ إلى آخر. لتزرع

في أعماقه الدهشة من عوالم مختلفة.

فيعيد هو تكوينها ويفاجئ قراءه بها.

ويتخذ لهذا الفعل الخلاق أسلوبين

ولهما التساؤل وكأنه لا يعرف الجواب.

فليفت ذهن القارئ إلى حقائق حيوية

كان يراها ولا تشير. أو لم يفكر في

كنها، فيعرضها الشاعر له إماً بشكلها

المعتاد مع التفكير بالغة، أو بشكل آخر

يُحيل إلى ضرورة إعادة تشكيلها.

فتتشكل كما يريد لها الشاعر. ويُقحم

معه قارئه في هذا الفعل الذي يحمل

في طياته الكثير من الطرافة، لأن

مروان حمدان يرى الأشياء بشكل مغاير

تماماً لما هو معتاد في الرؤية. هذه

نماذج من هذا الفعل الخلاق:

١- ما الذي يجعل الأرض

تنعش لبكاء السماء؟

٢- لماذا حين تويخ الريح الأشجار

تتمايل الأغصان

مُشعلة شعائر الابتهاج؟

٣- لماذا لا يلد البحر

الأجنة العالقة في أحشائه

منذ مئات السنين؟

هل يخاف البحر الموت/الولادة؟

٤- منذ القديم

القديم جداً

والناس يسرون

هل يخيف التوقف لحظة إلى هذا

الحد؟

.....

أما الأسلوب الثاني فهو التقرير، إذ

يعبر عن الأشياء المألوفة بمعان عجيبة

غير مألوفة. ويصفها وصفاً مغايراً يُثير

الدهشة لدى القارئ. ويبدو من خلاله

أنه غير مستغرب ولا مستكبر بحسب

الظاهر. غير أن طريقته في التوصيف

تشبي بالرفض والاستكثار. وهو في كل

ذلك إنما يعبر عن فلسفته في رؤية

الأشياء وفهمه لها. ويضع لها تعريفه

الخاص. وهذه بعض توصيفاته:

١- الموت رحيل في الكلمات.

٢- البيوت توابيت داخلية في الحياة.

٣- الموسيقى ضجيج بارد. والنوتة توثيق

للخسارات.

٤- الغياب خيانة الآخر.

٥- اللغة شاهدة الأيام توابيت تسافر

في الزمن.

٦- الأسماء خديعة الكائنات.

٧- الآخر وهم يتجدد.

٨- الأجساد حوار الطين مع الأشياء.

٩- الهواء نبات شفيف يفرق أغصانه في

ارتباك التفاصيل.

١٠- الغناء اعتراف الرماد بالريح.

صور:

وعلى الرغم من أن الشاعر مروان

حمدان يكتب بالحبر الأبيض. غير أنه

يرسم صوره ولوحاته بريشة زاهية

إذ يضع الشاعر الحبر

الأبيض عنواناً

لمجموعته فإنما

ليؤكد معنى الضياع

والتلاشي من ناحية.

ومعنى صيرورة

الكتابة قدراً لا مفر

منه حتى بعد

التلاشي والانتها.

الألوان، وخيال مزدحم بالحركة، مبني

على الاستعارة والشعرية، ومن جملة

لوحاته المبتكرة:

١- ماذا في النص

سوى الشاعر.

في زاوية العزلة.

يشرب فكرته "السادة" جداً

ويهز الضجآن. ص ٩٧

٢- القديم...

سلالة هواء.

شارع لا يمتد إلى يديها

٣- ما زال على طاولة الليل بلا أوراق.

يكتب. لكن بأصابعه، نارا ورؤى. ص ١٦٥

٤- رد الماء إلى الماء

سوى ياقعة فكرته

ومضى... ص ١٦٦

٥- الشرق يميل

إلى العتمة

فيما

يده

تغسل آثار الضوء

المتبقي

في لغة الشاعر. ص ١٧٥

٦- لا يشير القلب إلى شيء

سوى وظيفته الأزلية

في تنظيم حركة المرور

الحمراء

وفي دق الطبول الرتيبة

على إيقاع يخاف "السامبا". ص ٢٢٩

.....

موسيقى:

ومن ناحية أخرى نجد أن الشاعر

مروان حمدان يهتم بالإيقاع اهتماماً

ملحوظاً. فقد حرص على أن يكون لأغلب

قصائد هذه المجموعة موسيقاها

الداخلية والخارجية، فاتسم شعره بثلاث

مميزات يقل وجودها لدى الشعراء

المحدثين هي وضوح الفكرة والرؤية وقوة

الخيال، ووضوح اللغة وسلامتها وقدرتها

على البوح، وتوفر الموسيقى بنوعها.

وبذلك استطاع الشاعر أن يوفر لقارئه

القراءة دون ملل، والاستمتاع بنية

الشعر. فضلاً عن إرهاباته الإبداعية.

* كاتب وناقد عراقي مقيم في السويد

الكتابة بالحبر الأبيض



أصوليتنا.

ما الذي غلّنا، ما الذي أقعدنا؟
ليست المسألة في تقديرنا هنا.
هل سننهض؟ ذلك هو السؤال
المشحون بكل أنواع الارتياح في
هويتنا، في ذاتنا، في وجودنا وفي
الفائدة من كوننا ضمن الفصيلة
البشرية.

وها هو! حتى الشعر، لم يعد يعرف
صوته، ضاع في خضم أصوات
الصورة، وأنست إنسانه فيه فتنة
الشراة، ولذة الجنس، وبؤس الروح.
أمام ذلك، يكاد الروائي العربي يقف
وحيدا في حصن هويته الحضارية
المحاصر، بعد يأسر الشاعر، وانهزام
الفنان، وتخلي السينمائي، وانكسار
المسرحي.

حتى المغني فك أوتار عوده ودخل
في كون الإحباط.
الشعور بالمرارة المزمنة، صار يخجل
الفاظنا أن تقول ذاتنا، أن ترسم غصن
وطن.

وهربت كلمة وطن من كل وطن.
ولبست كلمة عربي قناع الردة.
وتحولت في جوازات سفرنا مرادفا
للمهجية.
نحن الذين أعطينا هذا العالم ألقه،
ذات زمن!

الرواية، هي الصوت الباقي لهذه
الأمة، فهي الوطن الخيالي الذي تحيا
فيه كل الكلمات الهاربات من الأوطان
الترابية، بفعل مطاردة كلاب
الحماقات.

لا أعرف مكانا للإنسان العربي،
يرى فيه ذاته ويستعيد منه حنينا إلى
ذاكرته، غير ما تحفره روايته في
جغرافية هذا الكون الافتراضي.

الرواية العربية، الآن، لا تسترد شيئا
ضاع من إنسانها، ولا تدافع عما
يستلب منه. إنها تقوله في انكفائه،
وتحكيه بخيالاته، حتى تلك التي
تسحب من ميدان المواجهة، إلى

الهوية.. بشأ من زمن آخر تقوله الرواية

الحبيب السائح *

ماذا يبقى لنا، نحن العرب، في هذا الزمن؟

وإن أوصف كينونتنا بهذا السؤال، تثور في ذهني، كما في ذهن
كثير منا، مسألة الهوية.

لأن هذا الانتساب الحضاري يقجر في الذات الفردية حيرة المجيء
والواقع والمصير.

زمان نراه، نلمسه يعبر أمام أعيننا من دون أن نقدر على الإمساك به.
لأنه ليس زماننا، لم نشكله، ولا نسهم فيه.

فنحن في حال التفات إلى زمن آخر، كنا خلفناه وراءنا، نحاول أن
نحرك عقاربها لينهض بنا.

أتخيل هذا الزمن الذي يصنعه
الآخر عاصفة تهب على خيامنا في
عراء الحيرة، تحركها هذه الهوية التي
شكلها عبر القرون، وهي تتكسر، من
النسغ اليهودي المسيحي، ومن التزاوج
الإغريقي الروماني، في مقابل ما هو
شرقي.

لعله الخجل من سقوطنا! جرّينا
الوطنية، حلمنا بالقومية، ورقصنا على
إيقاع نشيد الأممية، ثم تذكرنا

الرواية، هي الصوت
الباقي لهذه الأمة.
فهي الوطن الخيالي
الذي تحيا فيه كل
الكلمات الهاربات من
الأوطان الترابية،
بفعل مطاردة كلاب
الحماقات.

التاريخي، إلى التراثي، وإلى العبثي، فإنما هي تحكي ذات الكاتب المغربة في محيط لم يعد يرومه.

يربكني انتسابي إلى هوية تُفقدتها الحماقات كل يوم، كل عام، منذ أكثر من خمسة قرون، الإقلاع عن مفترق الطرق.

كأنني ما زلت أردد زفرة أبي عبد الله في أعالي غرناطة، بكامل حيرته وارتباكته.

إنني أشعر بالتوه. هناك ثلاث مَعْلَمَات اشتغلت بها ذاكرة "الأخر" الجماعية: التاريخ والسينما والرواية. وهي مَعْلَمَات ترفدها العلوم والمال والصناعة الحربية. وبهذه العوامل الثلاثة ما فتئ يهزمنا منذ ١٤٩٢.

فليست الاستقلالات، التي حققناها خلال أعلى مراحل استعمارها، سوى انسحابات تكتيكية منه.

ها هو زماننا الحالي يُظهرها لنا بما خلّفته من آثار أكثر دماراً من تلك التي أحدثها غزوه المسلح نفسه.

ذلك، لأنها كرسّت تبعية سحقت مساحة كبيرة من خصوصيتنا. وجعلت مقدراتنا المادية تابعة له، تماماً.

وفي بداية هذا القرن، راح، أمام عجزنا المطلق، يرمي بكل ما توصلت إليه ثقافته وتقنيته كي يدك فينا آخر حصون وجودنا: هويتنا!

لأن الطعم الذي تركه وراءه فينا، والذي حسبناه حضارة، ولم يكن سوى نمط استهلاكي، تحكّم بنا. فلم نعد قادرين على التخلي، حتى عن خبره!

إننا أمة لا تنتج خبرها، وهي في طريق أن تفقد ماءها!

انتصر علينا حين قلب خصوصيتنا إلى نموذج، فحوّلنا عن ذاتنا. وشكّكنا في هويتنا. وقدم لنا بديله الحضاري، بمنتجات الاستهلاكية، من الخبر إلى الصورة إلى الحليب والدواء.

هناك ثلاث مَعْلَمَات اشتغلت بها ذاكرة "الأخر" الجماعية: التاريخ والسينما والرواية. وهي مَعْلَمَات ترفدها العلوم والمال والصناعة الحربية. وبهذه العوامل الثلاثة ما فتئ يهزمنا منذ ١٤٩٢.

هل ندرك يوماً أنه في مقدور هذا الآخر أن يدمر كل شيء كإله. ولكنه لا يستطيع أن يبدع شيئاً؟

أسأل نفسي، بحيرة كابسة في واقع يفرقني بمنتجات هذا الآخر. ماذا يبقى غير الرواية، كوسيلة مقاومة للحفاظ على وجه أرض بين مائين؟

فبأي سرد نرسّم هذا الوجه الحزين؟

ولو أنه ليس هناك أكبر من الرواية أجناساً، لاستيعاب المأساة!

فأنا، أعيش المأساة. لا أكتب المأساة.

وأكاد أعجز. بصفتي جزائرياً، عن حفر كلمات تمرّق.

إننا لا نكتب إلا سرداً مهادناً، يقف في التعبير عن الذات، كما عن الهوية، عند حدود المراهقة من عمر الكتابة.

فيما عرفته الجزائر من اضطراب مزمن، وبما تعيشه من أوضاع مفككة من أي يقين، كان المنتظر من هذا السرد أن يصف الشك، ويقول عظمة المحنة.

فلسطين، لم تنتج من جرحها هذا السرد المنتظر. وليس العراق هو الذي ستقول روايته كيف نعيش التراجيديا منذ أكثر من خمسة قرون!

فبأي مَعْلَمَة تهتدي ذاكرتنا الجماعية، نحن؟

إن "النحن" هنا تحمل هذه الدلالة الهلامية في القطر الواحد، كما في الوطن كله.

أخاف من انزياح كلمتي القطر والوطن على عرقية أو انعزالية. ولا أخشى من خجلي!

نقول عربيتنا، إسلامنا، ومسيحيتنا؟ وقومياتنا الأخرى؟ ولا انتماءاتنا. لعله الخجل المتحكم بوجداننا! الهوية، لا تكون أحادية. ولا الذات، إنها منمنمة!

فبفضل الدوس على التفاصيل، والعمى عن رؤية بقية الألوان، أحس هذا التوجه.

وبفعله يأتي "الأخر" ليقدم لنا مرآته التي تعكس وجودنا بما نحب أن يراه منا. كيما نقول له: لسنا كما تتصور عنا! إننا نستطيع أن نكون مثلك! فيزداد قناعة بأننا قطعنا حبلاً جديداً مما يشدنا إلى ما تبقى من هويتنا.

هل أخطأ نجيب محفوظ مساره إلى كينونته؟ لعله تمرّق بين ذات فرعونية وبين هوية قبطية عربية!

في الجزائر، لم يدخل سردنا إلى المسار بعد؛ لأنه متأرجح بين لغتين، بين ذاتين، بحثاً عن هوية لا تكون إلا منمنمة.

إننا نتعلم كيف نخطئ.

* روايتي من الجزائر

شهادة قدمت في ملتقى السرديات الثالث الذي تنظمه جامعة بشار بالجزائر حول أسئلة الهوية في الخطاب السردى.

حوصاد عمان التشكيلي

إعداد: محمود منير*

عش أصوات النخب الثقافية والفنية العمانية منددة بالفعل الإرهابي الذي استهدف ارواح الأبرياء ليلة التاسع من تشرين الثاني الماضي: نظرا لما يتحمله الكتاب والفنانون والمتحقون عموما من عبء كبير في التصدي للإرهاب بصفته قضية كونية تؤثر في شتى مسارات الحياة، إن المسؤولية التي يجب الوقوف عليها تبدأ بإعلان المواقف المستنكرة للقتل والإيذاء الذي يتعرض له المدنيون في كافة أنحاء العالم وصولا إلى التعبير عن مواقفهم الراضية وهكذا أعمال عبر فعل إبداعي خلاق. ويأتي هذا التحرك من قبل النخب الثقافية موازيا لتعبير جميع القطاعات الأخرى كشكل أولي من أشكال التضامن والتوحد ضد خطر الإرهاب.



جدارية الغضب

وطغت ردود الفعل المنددة والمستنكرة للفعل الإرهابي ممبرة عن ذاتها بكافة الأشكال. حيث دعا الفنانون التشكيليون الأردنيون إلى إقامة جدارية الغضب لتمثل موقفا أخلاقيا وفنيا وفكريا رافضا لكافة أشكال الإرهاب، وكان الفنانون الأردنيون والعرب المشاركون في الجدارية قد عبروا من خلال أعمالهم رقصهم واستنكارهم لكل أشكال العنف والإرهاب ومقاومتهم لمثل هذه الأفعال المناهضة لكل المبادئ السامية مؤكدين على أن الطاقة الإنسانية هي التي تبقى وتستمر في العطاء والارتفاع فوق الألم وتكريس وحدة هذا البلد وإعلاء كبريائه الحضاري في العالم. كما شاركت مجموعة من الفنانين في الفعالية التي أقامها مركز رؤى للفنون حملت عنوان نمحي اليوم الأسود، عبر فيه هؤلاء الفنانون عن الحدث بصريا مستخدمين وسائل جديدة للتعبير استلهموا بعض الخامات التي كانت موجودة في مكان الحدث.

المتحف الوطني/

جدارية الغضب

خلال تدشينها لجدارية الغضب التي أقامها المتحف

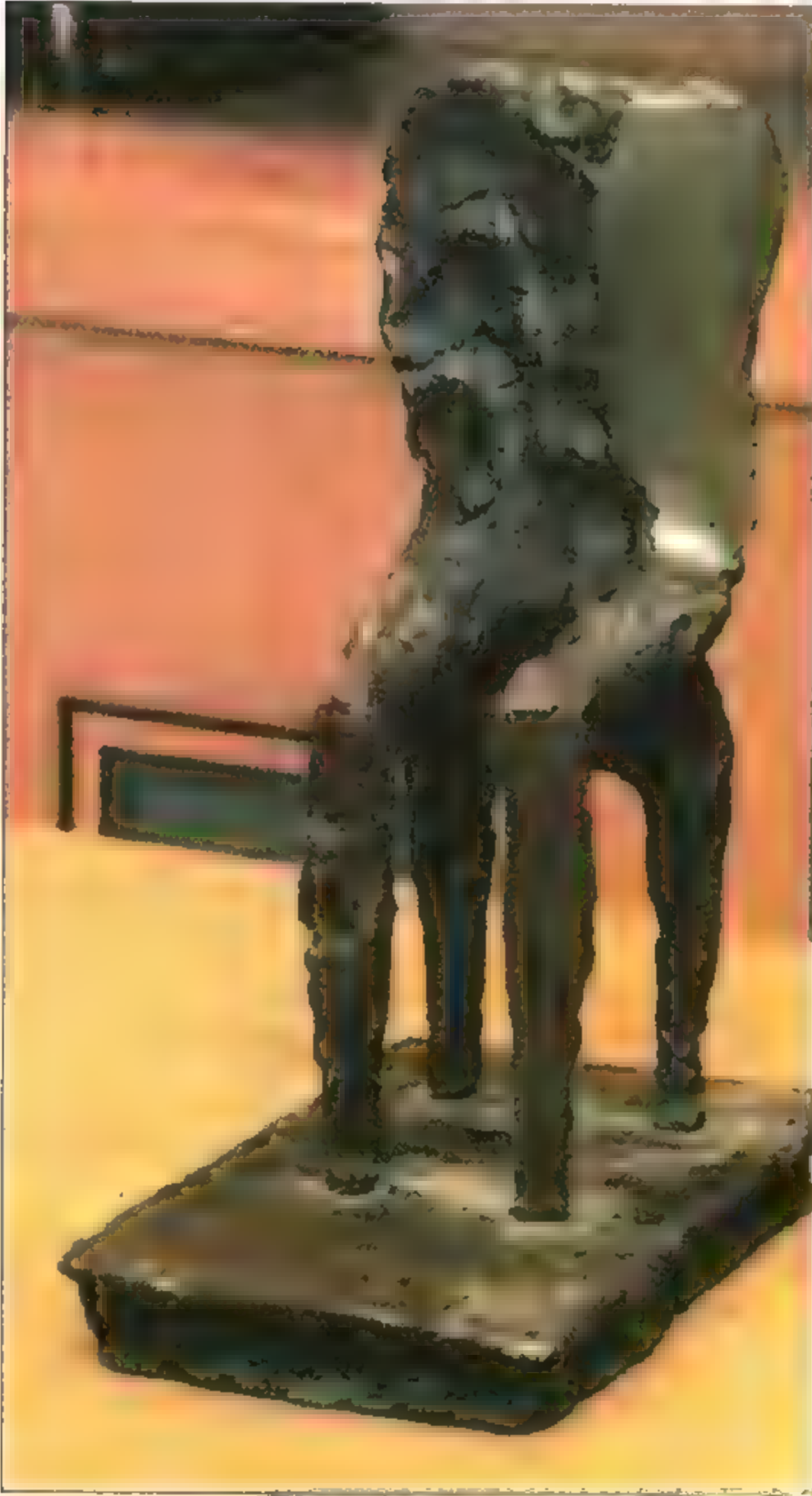
الأردني للفنون الجميلة ورابطة التشكيليين الأردنيين والمركز الأردني للإعلام وجهت سمو الأميرة رجوة بنت علي استنكارها والفنانين الأردنيين للأحداث الدموية التي وقعت مؤخرا في عاصمة السلام والأمن عمان مؤكدة على أن هذا العمل الذي يأتي بجهود جماعية يعتبر انحيازا للحياة وضد العاقلين على تدميرها..

مثل هذا الموقف من قبل التشكيليين الأردنيين تقاعلا حيا عبروا من خلاله عن تشبثهم بالحياة رافضين بذلك ثقافة الخوف والإرهاب التي لا تنتمي إلى ثقافة أي ديانة من الديانات. وشيد الفنانون المشاركون جدارية الغضب في حديقة

مجمع المتاحف في جبل اللويدة. وحملت الجدارية اسمها تعبيرا عن غضبهم واستنكارهم لما حدث، ولصياغة موقف واضح من قبل التشكيلي الأردني ورفضه لثقافة القتل والإرهاب وتأكيد الانتصار للحياة ومواصلة العمل والبناء، إضافة لكونها وثيقة تاريخية تحفظ مشاركة الفنانين ووقوفهم إلى جانب شعبهم ووطنهم للأبد، وتسجل انتصارهم لقضية عادلة تهم الإنسانية جمعاء، عبر دعوتهم الصريحة برفض الإرهاب والموت الأعمى.

معرض تعاطف

أقام المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة بالتعاون مع السفارة



للفنان العراقي اسماعيل فتاح

شارك خمسة عشر فنانا
في المعرض الذي أقامه
مركز رؤى للفنون تحت
عنوان "تمحي اليسوم
الاسود". عبروا فيه عن
رفضهم وإدانتهم للهجمات
الارهابية التي حصلت ضد
المملكة مؤخرًا.



رؤى للفنون، وذلك لتمكين أكبر
عدد من المواطنين من زيارة
المعرض. وقدمت الأعمال
المعروضة بالأبيض والأسود،
حيث رسم الفنانون لوحاتهم
بالوان بيضاء على خلفيات
سوداء. وتم استخدام تقنيات
الضوء الأسود لإضاءة المعرض
وجعل هذه الرسومات تتوهج
في الظلام.

وقد اشتمل المعرض على
أعمال لكل من: علي ماهر،
دودي طباع، عماد حجاج.

الأهلية الإسبانية. مركز رؤى للفنون

شارك خمسة عشر فنانا في
المعرض الذي أقامه مركز رؤى
للفنون تحت عنوان "تمحي
اليوم الأسود"، عبروا فيه عن
رفضهم وإدانتهم للهجمات
الإرهابية التي حصلت ضد
المملكة مؤخرًا. وقد أقيم
المعرض بمبادرة المركز
وبالتعاون مع الفنانين المشاركين
وعدد من المؤسسات والشركات
الداعمة لمدة ١٦ يوما في قاعة

جامعتها ثم انتقلت إلى مدريد
حيث بدأت بعرض أعمالها منذ
عام ١٩٩٦. وتتمتع كارمن
بمسيرة فنية طويلة معترف بها
في المجال الدولي. وقد ولد
نتاجها من الاختبار الدائم مع
الأشياء التي تنتمي إلى الحياة
اليومية، وهي تعكس الأمور
التي تثير أحاسيسها بقوة
وتقلقها. أما الشاعر برينس
فهو حائز على الجائزة الوطنية
للآداب، التي تمنح للجيل الثاني
من شعراء فترة ما بعد الحرب

الإسبانية ومعهد ثريانتس
والمعهد الفالنسي للفن الحديث
معرضا فنيا بعنوان: إمبراثية
'تعاطف'. والمعرض الذي أقيم
برعاية الأميرة رحمة بنت
الحسن يشكل مشاركة وجدانية
بين الشاعر الإسباني المعروف
فرانثيسكو برينس والفنانة
التشكيلية الإسبانية كارمن
كالبو.

ويذكر أن الفنانة كارمن
كالبو ولدت في بلنثيا عام
١٩٥٠ ودرست الفنون في



للفنان الأردني رفيق اللحام



للفنان العراقي اسماعيل فتاح

حصاد عمان التشكيلي

فاروق لمبز، غادة دحدلة، حازم زعبي، هيلدا حيارى، جهاد العامري، خالد خريس، مها قموار، محمد العامري، رفيق لحام، رجوة علي، سماح حجاوي، سامر طباع، سهاد خطيب وشيرين عودة.

أربع جدران

يعد الفنان إسماعيل فتاح الترك أغزر التشكيليين العراقيين إنتاجاً للفن بمختلف أشكاله: الرسم، والنحت، والسيراميك، وأحد الرواد في خارطة التشكيل في العراق مكتسباً شهرة وأهمية في الفن أكثر من سواء ممن سبقه أو لحق به من الفنانين العراقيين. حققت هذه المسيرة الفنية الدؤوبة للترك مكانة مهمة له في العراق والوطن العربي، ليفقد التشكيل العربي بموته العام الماضي بعد رحلة مع السرطان أحد أهم علاماته الفارقة. ويأتي معرض "وفاء إلى إسماعيل فتاح" الذي افتتح في جاليري ٤ جدران بفندق الشيراتون استذكاً لروحته وفنه الخالد.

ضم المعرض أعمالاً تمثل معظم المراحل الفنية في حياة الترك حيث تعددت الرؤى والأفكار وحالات التعبير عنها من النحت إلى الرسم ومن التعبيرية إلى التجريد، وتختزل اللوحات المعروضة تحولات الجسد لدى الترك نفسه عبر تصوراتهِ المتأخرة وتحوله الواضح من النحت إلى الرسم وان احتفظ بالثيمة الرئيسية التي تتجسد أو تتمظهر على صعيد الشكل البصري. وقد اشتغل الترك على مفردة الجسد الإنساني التي شكلت هاجسه المتعدد الحالات والتكوينات سواء في الرسم أو في النحت منذ المرحلة التعبيرية حتى الأعمال التعبيرية التجريدية حيث بدأ باختزال هذا الجسد وتجريده للوصول إلى جوهره بوصفه قيمة الوجود ومركزه ومنه تبدأ العلة الأولى فتوصل إلى صياغته الأخيرة في التجريب على أجزاء الجسد من

الوجوه والأقنعة. وفي هذا اتصال بكثير من الموروث الفلسفي والميثولوجي الذي ميز ثقافة إسماعيل الترك.

دار الأندى

تستمد هناء مال الله، التي عرضت أعمالها في جاليري دار الأندى. أشكالها من نمط من الكتابة البكتوغرافية التي شكلت مرحلة مبكرة من مراحل التدوين في التاريخ الإنساني ومن تطور الكتابة السمارية، كما تكشف هناء مال الله عن نمط من ذاكرة مدونة للرسم تشكلها أعمالها التي تؤلف (خارطة جينية) تنتقل شفراتها وعلاماتها الإشارية من مرحلة تحول إلى أخرى ومن مادة إلى مادة، بعد أن تتم إعادة موضعتها على سطح اللوحة في كل مرة.

تحتشد لوحات مال الله بالرموز والإشارات أو الدلالات الكامنة التي تمنحها علاقات تشكيلية مترابطة بين عناصر العمل، نزوعاً نحو رؤية فنية ناضجة تعي توليفة هذه العناصر وتشكيلها في فضاء اللوحة، إضافة إلى تنوع التأويل وإعادة اكتشاف العناصر وهو ما يقاطع مع المرجعية الأساسية للفنانة ضمن تأويلات سردية لا منتهية. والفنانة العراقية هناء مال الله تحمل دبلوم جرافيك من معهد



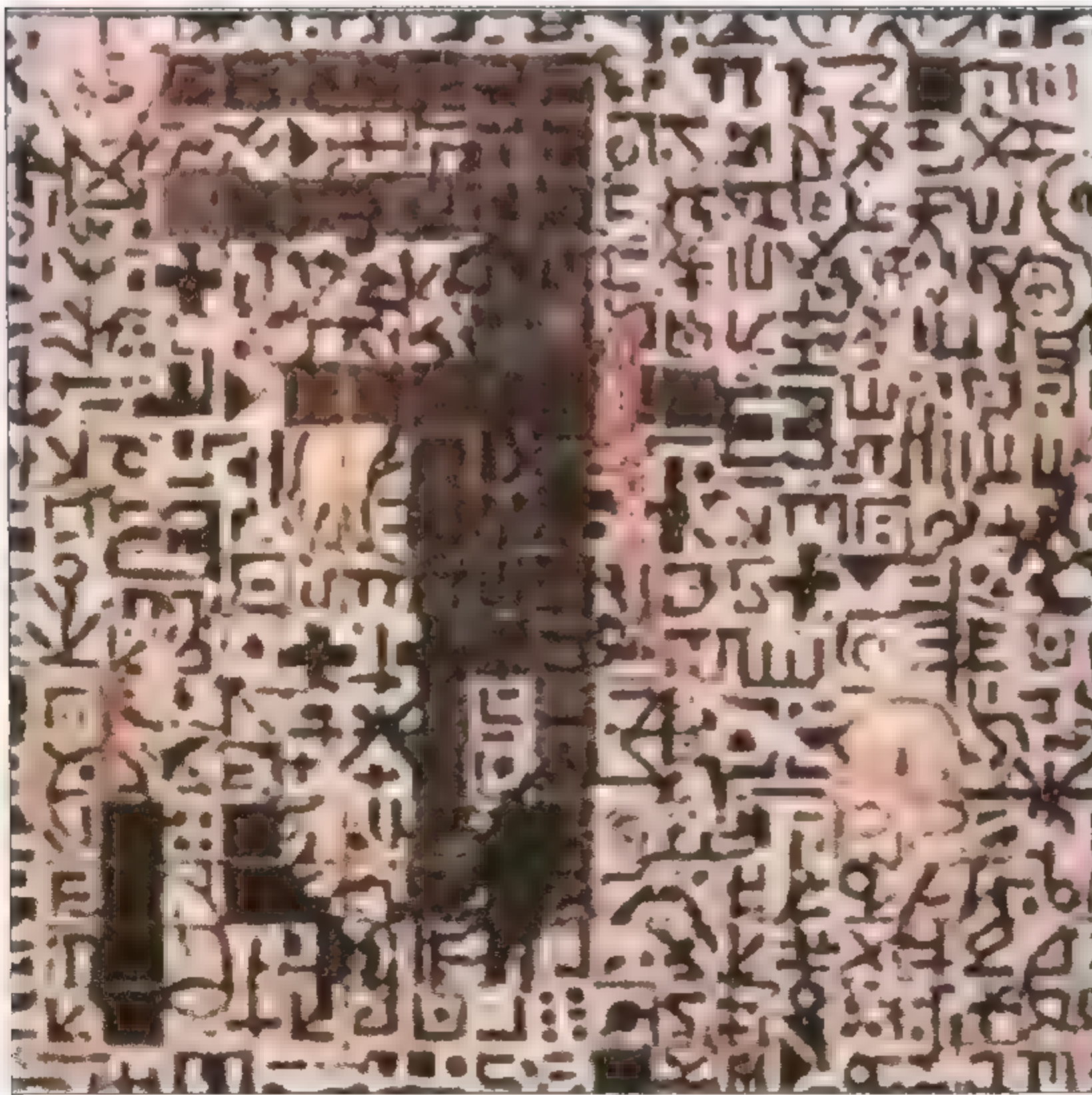
للفنانة الأردنية ميس الرازم

الفنون الجميلة في بغداد، وبكالوريوس ثم ماجستير رسم من كلية الفنون الجميلة، شغلت رئيسة فرع الجرافيك في معهد الفنون الجميلة وتحاضر في كلية الفنون الجميلة/فرع الجرافيك. شاركت في معارض كثيرة، شخصية وجماعية في بغداد وعمان وتونس وباريس ولندن. وحازت جوائز عدة كان من بينها: جائزة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (

الفنون الجميلة في بغداد، وبكالوريوس ثم ماجستير رسم من كلية الفنون الجميلة، شغلت رئيسة فرع الجرافيك في معهد الفنون الجميلة وتحاضر في كلية الفنون الجميلة/فرع الجرافيك. شاركت في معارض كثيرة، شخصية وجماعية في بغداد وعمان وتونس وباريس ولندن. وحازت جوائز عدة كان من بينها: جائزة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (

جاليري عشتار

افتتح في جاليري عشتار في عبيدون معرض (ورود من جبال الأردن) بمشاركة أربع فنانات من الأردن: المهندسة المعمارية ميس الرازم، زين الرازم، سناء



للفنانة العراقية هناء مال الله

تصاد عمان التشكيلي

فتية، برصيد عشرة لوحات لكل
فنانة من جديد أعمالها، ومن
مختلف الأحجام.
جالييري زارة

افتتح في صالة جالييري زارة
بضدق حياة عمان معرض الفنان
فاروق لمبز. تميزت أعمال لمبز
بتحوله الفني الواضح لدى ذهابه
إلى الفن الإسلامي لإعادة إنتاجه
عبر لوحة فنية معاصرة، الذي
استهواه منها في الكشف عن
جوهر الخط العربي وجماليات
الزخارف الإسلامية بشقيها
الهندسي والنباتي. وتتميز أعمال
لمبز بالعبارة الفائقة بنظافة
الحرف ودقة شكله المتحرك داخل
فضاء العمل، وعلى الصعيد الآخر
نجد أن عمله الفني قد حقق
طبقات متراكمة على السطح حيث
تبدأ لوحته من خلال سطوح
مركبة بعيدا عن السطحية،
فالسطوح المركبة ساهمت في
إعطائه عمقا بصريا وقويا للعمل
ذاته وغالبا ما نجده قد اتخذ خط
الثلاث مجالا لتشكيلاته الحروفية،
خط الثلاث الأكثر صعوبة وجمالا
جاء عبر تشابكاته ليضعنا أمام
طقوس المساجد البصرية، إلى
جانب ذلك استطاعت أعماله أن
تجمع بين صورة اللوحة المليئة
بالقيم اللونية وبين الفضاء
الإسلامي وصولا إلى تدرجات
الألوان وإيجاد حالات ضوئية
داخل التكوينات الحروفية القائمة
بما يضعنا أمام مفارقات
ومستويات متنوعة في مساحة
السطح التصويري.

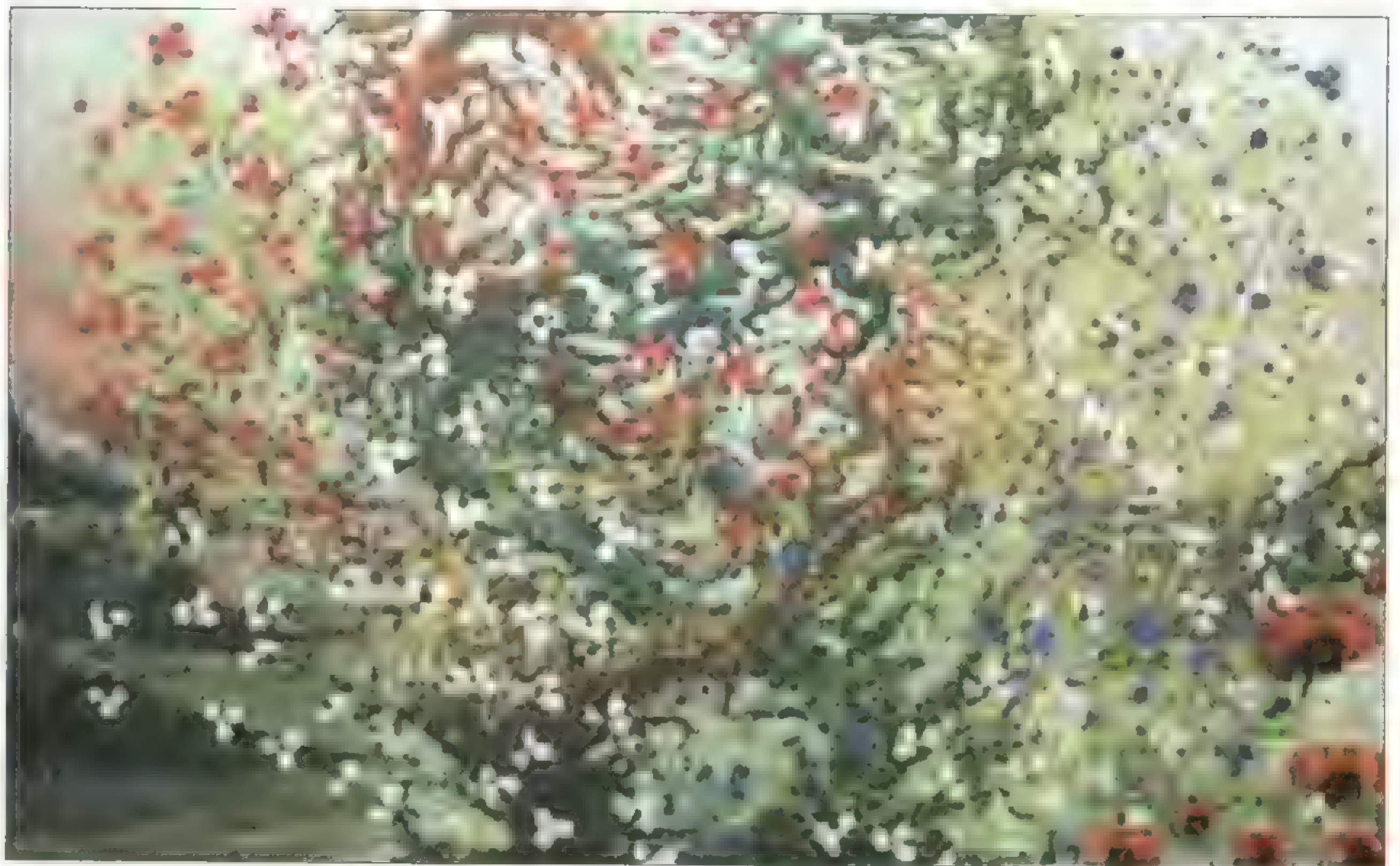
يذكر أن لمبز من مواليد عام
١٩٢٤ في عمان بالأردن، يحمل
درجة ليسانس حقوق من جامعة
دمشق في سوريا، شارك في
العديد من المعارض الجماعية
المحلية والدولية التي إقامتها
رابطة الفنانين التشكيليين في
الأردن، حاصل على وسام الكوكب
الأردني من الدرجة الرابعة منحه
إياه جلالة المغفور له الملك الحسين
بن طلال طيب الله ثراه.

القدمي، والشاعرة عائشة
الرازم. وكانت ميسر الرازم
أبدعت أمام الجمهور بريشتها
لوحة في المتحف الوطني تحت
عنوان (أشجار الروح)، أما زين
فقد أبدعت لوحة في الفضاء
الفني بعنوان (عناق الأرض)،
فيما وهبت عائشة جدارية
اشترك في إبداعها مجموعة
كبيرة من الفنانين العرب
والأردنيين.

ويتنقل المعرض ببرنامجه
الجمالي في ربوع الأردن مغطيا
على الألم والحزن بالأمل واللون
البهيج رغم الجراح والآلام التي
أصابت الوطن خلال التفجيرات
الإرهابية يوم الأربعاء الأسود.
وقد استضاف المعرض
مجموعة من المؤسسات الوطنية
ومؤسسات القطاع الخاص
تقديرًا للرسالة الثقافية والفنية
في أهداف التشكيل المرئي
والمخاطب للبصر والبصيرة،
خصوصا خلال الفترة الراهنة
التي لا يزال الأردنيون يعانون
فيها من الجريمة الإرهابية
البشعة التي ذهب ضحيتها
عشرات الشهداء ومئات
الجرحى. وقد اشتمل معرض
(ورود من جبال الأردن
الخامس) على أربعين لوحة



للفنان الأردني فاروق لمبز



للفنانة الأردنية ميسر الرازم



وردات في الليل الأخير للدكتور أحمد زياد محبك

بأن هناك مغزى عميقاً لكل قصة من هذه القصص.

وقد جاءت كلمة الناشر على الغلاف الخلفي للمجموعة لتؤكد ما ذهبنا إليه، حيث يقول الناشر: جميل ومتعب. هو العالم الذي يصوره الدكتور محبك، هو جميل بالأطفال وبما يحملون من براءة ونقاء، وبالشيوخ العجائز بما يتمسكون به من قيم وأخلاق. وبما فيه من عصافير وطيور وحدائق وبيوت تملأ شرفاتها شجيرات الياسمين، وهو جميل لأنه الوطن، يحنّ إليه ولو غاب عنه يوماً، وهو عالم متعب بما فيه من مديرين يقسون على الموظفين، وبما فيه من تجار وسماسرة جشعين.

ويضيف الناشر: وجميل هو العالم، لأن الدكتور محبك يصوره بلغة عذبة شفافة، وبتقانات فنية غالباً ما تميل إلى البساطة والعفوية والوضوح، وقليل ما تجنح نحو التعقيد والغموض والرمز. وتظل القصص قريبة من النفس، بما فيها من حرص على البراءة والجمال.

والدكتور محبك في هذه المجموعة يبرع في تقديم الشخصية من خلال الحدث، والعكس صحيح، ففي القصة التي حملت عنوان «لا عمل له» نجده يتحدث عن شخصية تقوم بمهام كثيرة، حيث نجد بطل هذه القصة رجلاً له علاقات اجتماعية متشعبة ومتباينة، وله «اصدقاء في كل مكان، في المشفى، وفي دار القضاء، وفي دار الحكومة، وفي الجيش وفي الشرطة، وفي الجامعة، وفي البلدية، وفي مؤسسة الكهرباء، وفي البريد، وفي السكك الحديدية، وفي المواصلات، وفي مكاتب الطيران، وفي المطار...» ص ٢٠٠.

وتكون المفارقة عندما يقول لنا الراوي: «وحتى الآن لا اعرف ما الشهادة التي يحمل، أو ما العمل الذي يعمل، ولا اظن ان احداً من كل اصحابه يعرف» ص ٢٠١.

جملة القول: ان المجموعة القصصية «وردات في آخر الليل» لمؤلفها الدكتور أحمد زياد محبك مجموعة قصصية جديرة بالقراءة، لأنها سرعان ما تقنعنا ان البساطة يمكن ان تصنع فناً متميزاً.

عن دار المعرفة في بيروت صدرت مؤخراً الطبعة الاولى من مجموعة قصصية بعنوان «وردات في الليل الأخير» لمؤلفها الدكتور أحمد زياد محبك.

تقع هذه المجموعة القصصية في (٢٣٦) صفحة، وتضم (٢٧) قصة، منها: شجرتي انا، ليلة العيد، مرآة صفيحة مدوّرة، العودة الى حلب، ربطة عنق من اجل جوجو، امرأة غير عادية، القط الأسود، الزعتر الحلبي، بدلة فاخرة جداً، حدث معي في الطائرة.. وغيرها.

ومؤلف هذه القصص القصيرة الدكتور أحمد زياد محبك يعمل استاذاً للأدب العربي الحديث بجامعة حلب، وقد اصدر اكثر من عشرين كتاباً في حقول ابداعية ونقدية متباينة.

ولعل أول ما يلاحظه قارئ قصص «وردات في الليل الأخير» ذلك التفاوت في حجم القصص المنشورة في الكتاب. فمن قصة تقع في بضع صفحات الى قصة لا تتجاوز الصفحتين، وقد جاءت اغلب قصص المجموعة من النوع الذي لا يتجاوز الصفحتين مما يفسر احتواء

الكتاب على هذا العدد الكبير من القصص.

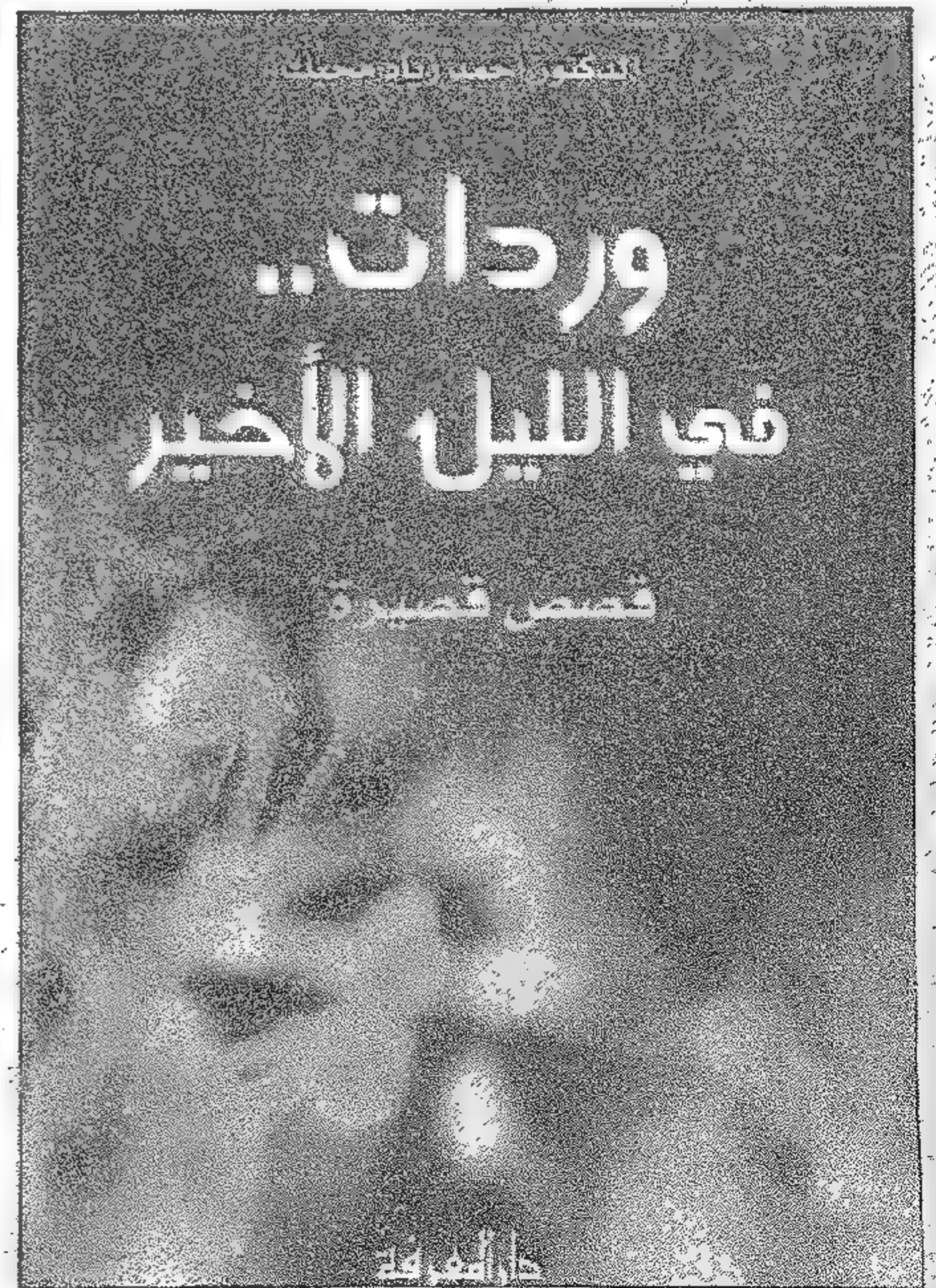
يسير الدكتور محبك في قصصه على نهج واضح ومرسوم، كما يبدو كاتباً قصصياً له أسلوبه الخاص، وبصمته المميزة، فهو لا يذهب بعيداً في اتجاه التجريب، كما لا يذهب بعيداً في اتجاه الغموض والفراثبية، وما شاكل ذلك.

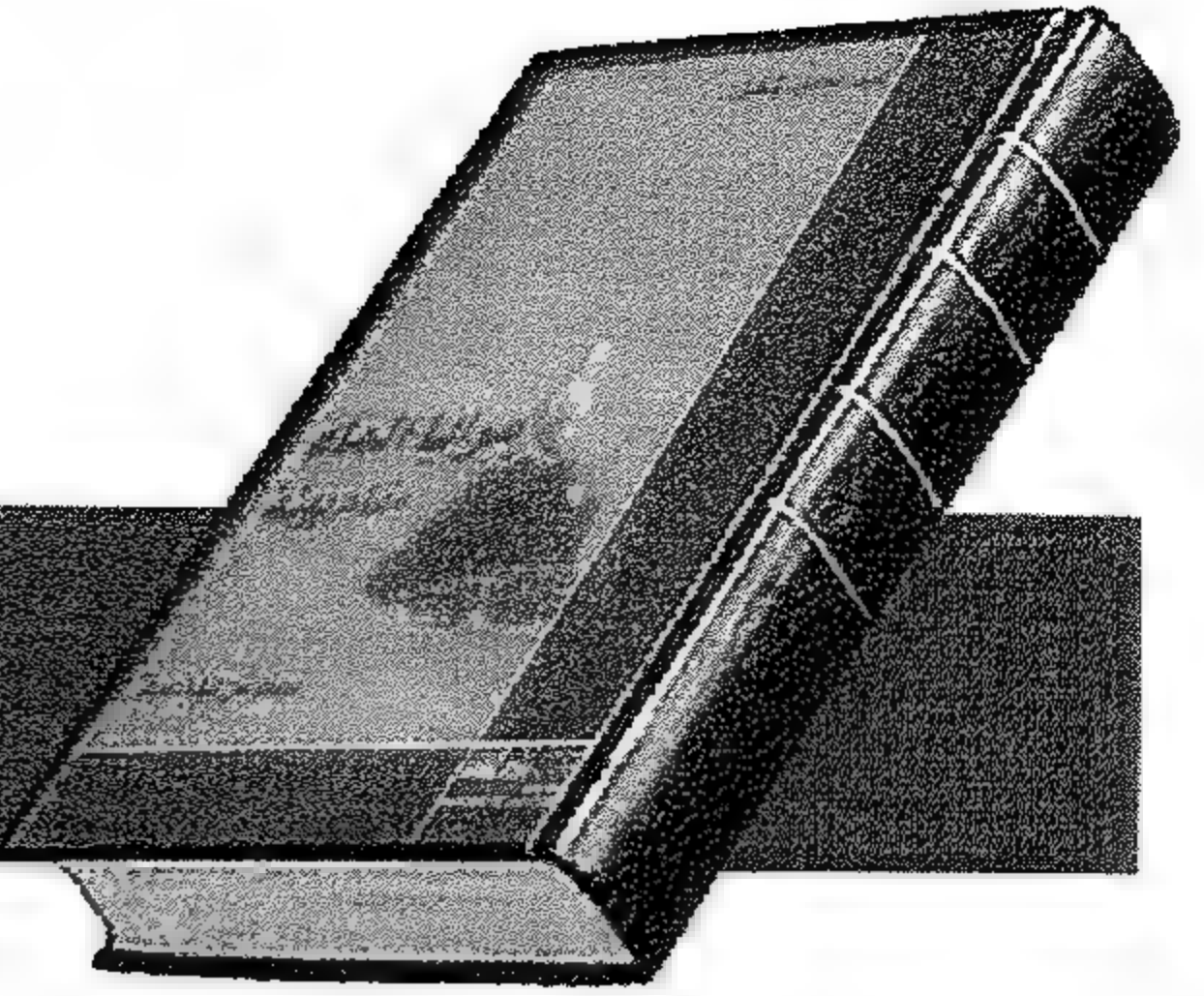
وعلى الرغم من أن القصة التي يكتبها تبدو اقرب ما تكون إلى الروح الواقعية في إطارها العام، فإنها قصة لا تخلو من عنصر التشويق الذي غالباً ما يأتي مقترناً بعنصر المفارقة، وهي مفارقات تشعر القارئ

العدد ٩٢

اعداد:

د. احمد النعيمي *





«مرايا الماء» لعبد الحميد شكيل

«أنهض من نومي. ارتب فوضى الأحلام.

ارتدي جسدي.

اتهجى مراياي.

ثم أشحنك قبيرة من أراجيف المكان»

ص ٦٧

وربما لمثل هذا يتساءل الشاعر:

«الآن!

من يوقظ الريح المستديرة؟

ويشرح لي معنى الفرح!

وطن يُنادم الغيد.

يسكب الدم في القدح.

ويسمى البلاد الجميلة:

«مسألة النقاش المستفيض» ص ٨٩.

بعنوان «فضة الاقحوان»:

«كل شيء يصير الى هذا المكان:

الريح إلى مهبط الزيزفون.

الفراشات الى سجادة الماء.

العصافير الى ظل المنتهى.

النساء الى فتحة البحر والجلنار.

العيون الى مستقبل

لا يجيء في اتساق الصدى»

ص ١٥٩.

والكاتب اذ يدرك أن الحياة
اصبحت غير الحياة. وان كل شيء
اصبح في المزد العلني بما في ذلك
الكتابة فإنه لا يتوانى عن تصوير هذه
الحالة. فيرسم صوراً للحقيقة في
مقاومة ما هو مزيف:

«اكتب الماء والشجر

من مساحة يدي:

تتبع الأنهار والجداول.

يدي مطرقة.

وقامتي مشنقة مستفجرة.

اشرعها في وجه الزيف.

والظلم.

والضلال.

والكتابة المؤجرة!!» ص ٦٢.

وفي هذا الضياع الذي يكاد يبتلع
كل شيء تصبح الملذات موعودة،
وتتقلب موازين الأشياء:

«للبهجة سطوة المسرات.

وللذات الموعودة كشف العارف!

وللشعر ما تخفيه الذؤابات

ولنا نزوة اللغة البقاء!» ص ٦٦.

ولعل صاحب هذه النصوص
الابداعية يدرك أن الإنسان في
فوضاه يفقد اتزانته، وذاته:

ضمن منشورات وزارة الثقافة -
مديرية الفنون والآداب في الجزائر
صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان
«مرايا الماء: مقام بونة» لمؤلفه عبد
الحميد شكيل.. والكتاب عبارة عن
نصوص ابداعية اتخذت شكل
القصيدة ولغتها. بل ان هذه
النصوص ما هي الا قصائد شعرية.

يقع الكتاب في (١٦٩) ويضم
عدداً من النصوص الشعرية. منها:
مقابلة، تحولات محاق اللون. احوال
الطقس، مشرثبات المرايا، ضراوة
الاجراس، حريم الماء، الناي، فاتحة
لكتاب الوقت، رفوف الكلام، مزامير
البوح، فضة الاقحوان... وغيرها.

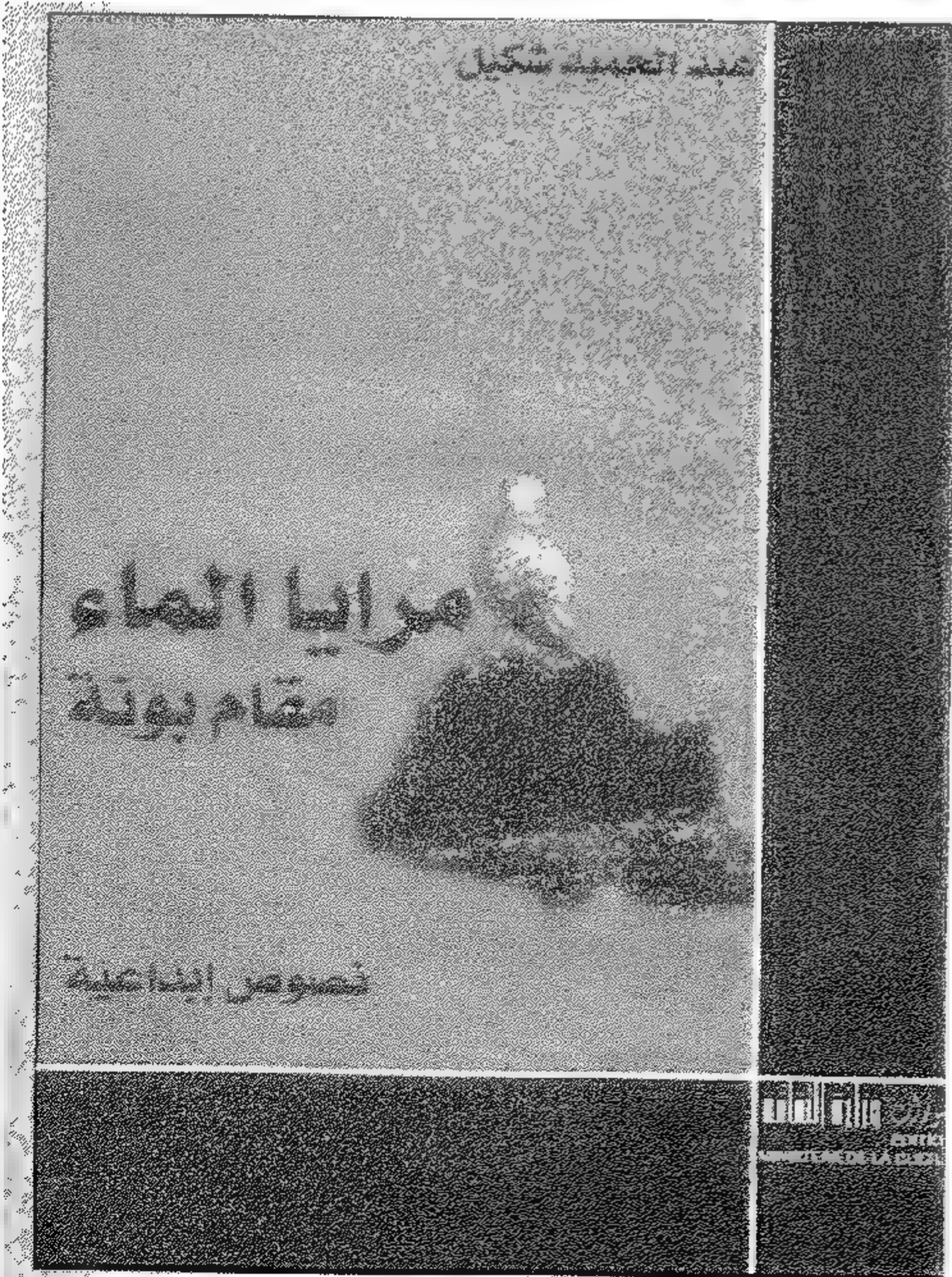
ولعل في الاهداء الذي تصدر هذا
الكتاب ما يشي بمضمونه، فقد جاء
الاهداء على هذا النحو: «اما زلت
تذكر ليلي؟ ان بساتين الحبق قد
اينعت، وان الزنابق الجبلية قد
فصدت دمها على حبات الرمل.

- ايها العراقي الطالع من حليب
الماء: انتصر، وانتشر كالمرايا في بحر
بونة التي كنت تعزف لها اناشيد
الروح العذبة!

وتيقن ان الموج صار برنوس
الجسد!

فهلهم نجمع النار، والورد،
والقبيلات، كيما نداوي جرح هذا
البلد!!»

وفي هذه النصوص الابداعية يجد
القارئ لغة مؤثرة، ذات احياءات
متعددة، وهي نصوص تحاول القبض
على اكثر من وجع انساني، ففيها
حنين الى الخروج من دائرة التيه،
وفيهما رغبة باستشراف مستقبل
اجمل. لذلك يقول شكيل في نص





قواعد وأفاق التحديث في الأردن من ارجعة ونقد دكتور واصف المصري

تأليف

الأردن، فهل تعطى الأولوية لقضايا التنمية الادارية ام الاقتصادية ام السياسية.. والرأي الغالب انه من الصعب السير بالتنمية في مجال دون المجالات الاخرى نظراً للتكامل والتقاطع بين المجالات، ولكن الوتيرة التي يتم بها التطوير والتحديث قد تتفاوت من مجال لآخر في ضوء الأوضاع والظروف والامكانيات والمحددات الداخلية والخارجية. اما المجال الذي يبدو أن الأردن لم يتوان عن السعي لتنميته، ولم يكن في يوم من الايام موضع تساؤل في اولوياته، فهو تنمية الموارد البشرية التي تشكل عاملاً مشتركاً وعنصراً فاعلاً في جميع المجالات التنموية..

ويتطرق د. المصري في مقدمته الى المحاور المختلفة للتنمية مثل التنمية الادارية، والتنمية الاقتصادية، والتنمية السياسية.. وغيرها.

وعند حديثه عن الديمقراطية فإنه يذهب الى ان الديمقراطية «تبدو في ابسط صورها قضية سياسية تعنى بالهيكل والاطر التشريعية والمؤسسية، التي تتيح المجال وتضع القواعد لمشاركة فئات المجتمع المختلفة في الحياة العامة. لكن الديمقراطية بمفهومها الشامل اكثر من ذلك، لأنها قضية ذات ابعاد اجتماعية وثقافية واقتصادية، بالاضافة الى البعد السياسي، فهي بذلك نمط حياة وثقافة مجتمعية وبيئة معيشية وممارسات فردية وجماعية، بالاضافة الى الهياكل المؤسسية والاطر التشريعية».

وبذلك فقد تناولت الموضوعات التي تضمنتها أوراق العمل الموثقة في هذا الكتاب.. مجموعة كبيرة من القضايا والأبعاد المتعلقة بأفاق التحديث والتطوير في الأردن، وبخاصة فيما يتعلق بالمجال الاقتصادي، وقد بيّنت المعالجات جوانب القوة والضعف، ومواطن الإنجاز والخلل. والتحديات التي تواجه الجهود المعنية بالتطوير والتحديث.

للدكتور انور البطيخي، صناعة المعلوماتية في الأردن واثرها على التقدم الحضاري للدكتور علي الشطناوي، الضمان الاجتماعي: حماية اجتماعية وتنمية اقتصادية للأستاذ احمد عبد الفتاح، تميز نظم المعلومات في الأردن: برامج الحاسوب نموذجاً للدكتور عمر الجراح، دور البنك المركزي في النشاط الاقتصادي في الأردن للدكتور امية طوقان، الأردن في وجه الاخطار الاقليمية للأستاذ طاهر المصري، نمط جديد في الحكمية المؤسسية للأستاذ عقل بلتاجي، البعد الاقتصادي والثقافي للسياحة في الأردن للدكتور طالب الرفاعي، دور المصارف في

تحقيق النمو الاقتصادي في الأردن لمفلح عقل، اعتماد مؤسسات التعليم العالي في الأردن: واقع وطموحات للدكتور صفوان التل... وأخيراً: واقع المرأة الاردنية للأستاذة سلوى ضامن المصري.

واذا كان من الصعب الوقوف على الآراء المتباينة والمتعددة لهؤلاء الباحثين والدارسين والمفكرين جميعهم في عرض موجز كهذا، فربما نجد في المقدمة التمهيدية ما يضعنا امام فكرة اشمل حول مواضيع الكتاب.

وبذلك نجد ان «التحديث والتطوير من السمات الملزمة للمجتمعات الإنسانية، وتتفاوت طبيعة التغيير المرافق لهاتين السمتين ووتيرته واتجاهاته من مجتمع لآخر في ضوء القوى المجتمعية الفاعلة: الثقافية منها والسياسية والاقتصادية والاجتماعية» ص ٥.

ويذهب الدكتور منذر المصري في تقديمه للكتاب إلى أن الحديث يكثر حول «أولويات التحديث والتطوير في

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وضمن منشورات مؤسسة عبد الحميد شومان، صدر كتاب جديد يحمل عنوان «قواعد وأفاق التحديث في الأردن»، وهو عبارة عن ابحاث ودراسات لعدد من الساسة والمفكرين الاردنيين، وقد راجع الكتاب وقدم له الدكتور منذر واصف المصري.

يقع الكتاب في (٢٣٦) صفحة، ويضم مقدمة تمهيدية، وعدداً من الأبحاث هي: الاقتصاد الأردني: الواقع وآفاق المستقبل للدكتور منذر الشرع، التعدين في الاردن: الواقع والآفاق للدكتور صفوان طوقان، الآفاق المستقبلية لمصادر المياه في الاردن





«القضية الفلسطينية: تحديات الوجود والهوية» مراجعة وتقديم: الدكتور منذر الشرع

السكانية بعيداً عن ابتزاز المؤسسة الدينية. وفي المحور الثاني يؤكد الدكتور علي محافظة على جملة من المسائل. منها ان ارض فلسطين عربية لذلك يجب الدفاع عنها. وان موقع فلسطين الاستراتيجي حلقة وصل بين الشرق والغرب، وان طبيعة الكيان الصهيوني طبيعة استعمارية توسعية عدوانية، وان اطماع هذا الكيان واضحة في المنطقة العربية والسعي الى الهيمنة السياسية.

واذا كان المحور الثالث قد بحث في جدار الفصل العنصري. وموضوعه القدس، فقد استطاعت الابحاث الواردة في هذا الكتاب ان تضع يدها على كثير من المسائل الهامة فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية بأبعادها العربية والاقليمية والدولية.

المقلقة، ومقدمة احداثاً وتصورات ووقائع للقارئ الذي سيشعر من خلال قراءتها وتصورها بالتثام الجرح تارة، وبالنزف تارة اخرى، وذلك نظراً للموضوع الذي تناولته تلك المحاضرات. والذي يعدّ البحث فيه شائكاً يثير الوجد، ولا ينفك يمسّ الأمة العربية في لبّ وجدانها، ويهدد كيانها بعمامة، وفلسطين بخاصة.

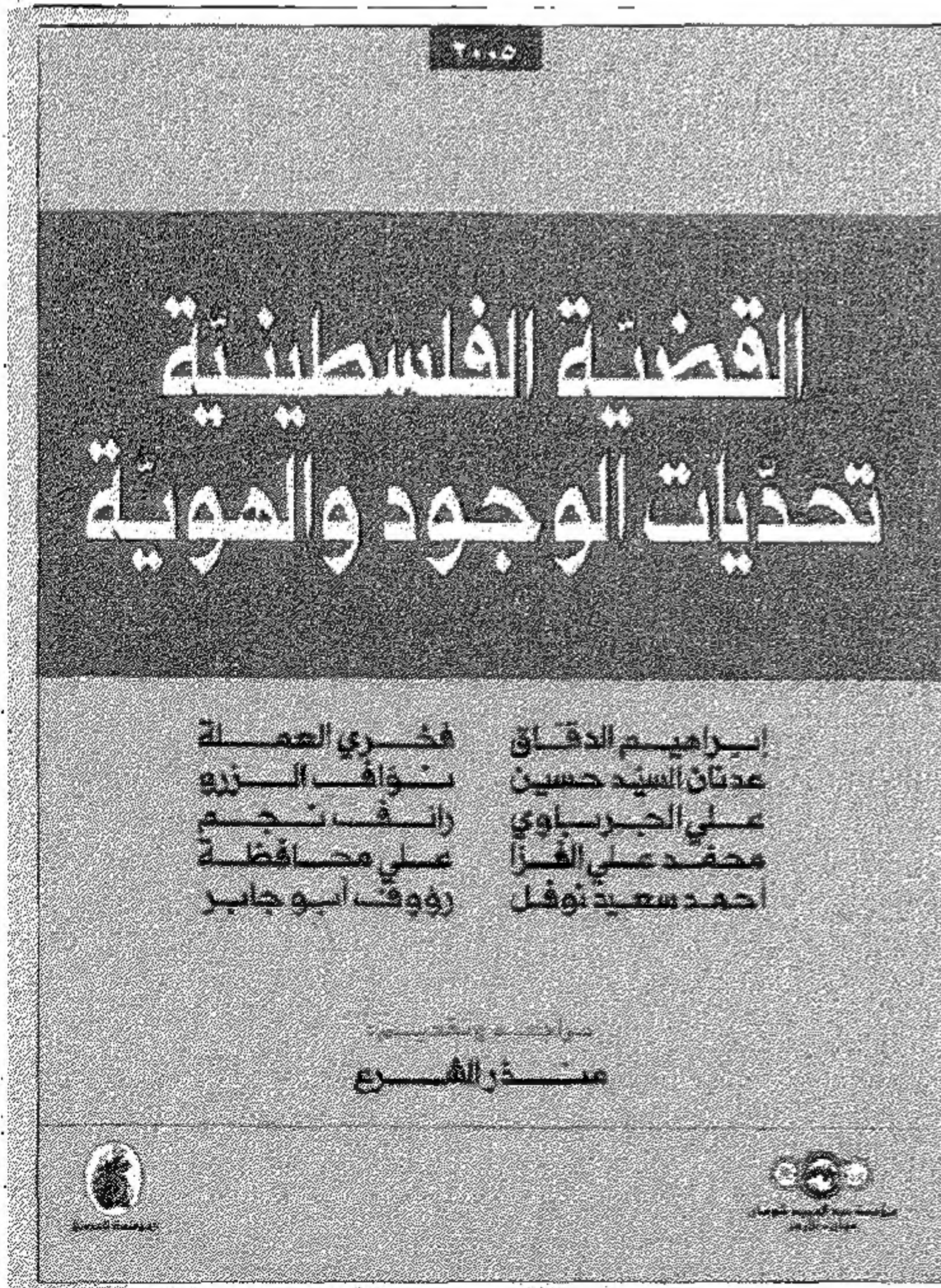
وقد توزعت موضوعات الكتاب على محاور ثلاثة. انصب اولها على الفكر السياسي والمجتمع في اسرائيل. وتناول ثانيها موضوع القضية الفلسطينية في بعدها القومي والتحديات الراهنة. بينما تناول ثالثها موضوعي: جدار الفصل العنصري. والقدس تحت الحصار والوجود المسيحي فيها.

وقد جاء المحور الاول بورقة واحدة تحمل عنوان «الفكر السياسي والمجتمع في اسرائيل: التحول والتكيف» لزخم موضوعها - كما يرى مراجع الكتاب - وامتداده على مدى احداث هامة تبدأ بالمسميات المتعددة لمجموعة او مجموعات اليهود وادعاءاتهم. لينطلق المحاضر ابراهيم الدقاق منها للحديث عن منظورين: اليهودي والعلماني.. ليصبحا فيما بعد اساساً للتعارض بين اليهودية والصهيونية، ومدخلا متوتراً لإقامة دولة اسرائيل، فهو اذ يركز على الاختلاف الجغرافي والثقافي والقيمي والبيئي والظروف التي احاطت بإقامة تلك الدولة، ليؤكد في الوقت ذاته انها حركة صهيونية هدفها السعي الى تطبيع اليهود وادخالهم في رحاب التاريخ الانساني، والتكيف مع المجتمع الانساني. واخضاعهم لرأي الاغلبية

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وضمن منشورات مؤسسة عبد الحميد شومان صدر كتاب يحمل عنوان «القضية الفلسطينية: تحديات الوجود والهوية»، وهو عبارة عن ابحاث ودراسات لعدد من المفكرين والاكاديميين والباحثين العرب. وقد راجع الكتاب وكتب توطئته الدكتور منذر الشرع.

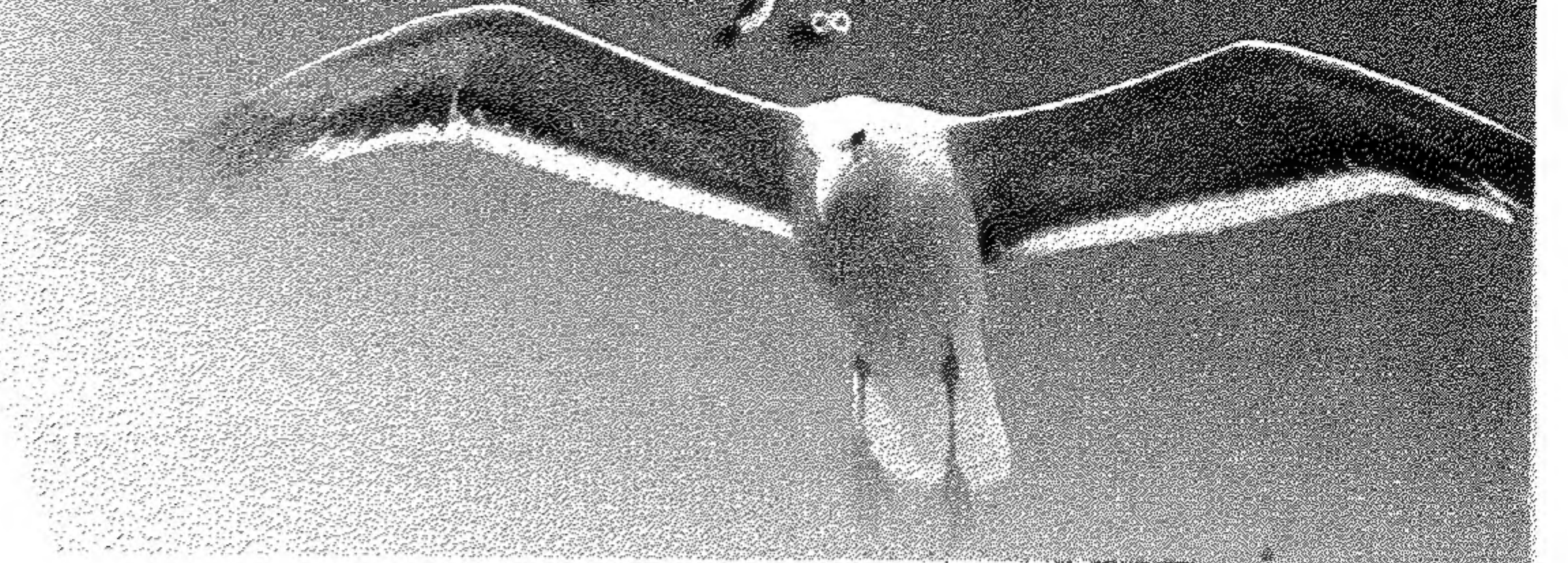
يقع الكتاب في (٢٠٢) صفحة، ويضم عدداً من الابحاث والدراسات جاءت كالتالي: الفكر السياسي والمجتمع في اسرائيل للاستاذ ابراهيم الدقاق. القضية الفلسطينية والتحديات الراهنة للدكتور عدنان السيد حسين. الحال الفلسطيني الراهن للدكتور علي الجرباوي. القضية الفلسطينية الى اين؟ للدكتور محمد علي الفراء. القضية الفلسطينية في ظل آخر المستجدات للدكتور احمد سعيد نوفل. جدار الفصل العنصري: جدار الضم والتوسع والتهجير للاستاذ فخري العملة. قراءة مكثفة في الاوضاع الفلسطينية الراهنة للاستاذ نواف الزرو، القدس تحت الحصار للاستاذ رائف نجم. البعد القومي للقضية الفلسطينية للدكتور علي محافظة.. واخيراً.. الوجود المسيحي في القدس خلال القرنين التاسع عشر والعشرين.

وتذهب توطئة الكتاب الى ان هذه المحاضرات، أو الابحاث قد توخّت تسجيل وقائع تاريخية عن القضية الفلسطينية وتوثيقها، مع محاولات جادة لتسطيرها شهادات تاريخية على العصر. كما توخّت تأدية الامانة للأجيال اللاحقة، عارضة التساؤلات



* ناقد وقاص من الأردن

الأخيرة



تأريخ الدم

جريس سماوي *

في مدار العروش وساحاتها.

هل تراثنا العربي فعلا هو تراث دموي؟ وهل الكتاب هو تأريخ للدم المراق عبر القرون؟ أولم يكن هناك عشاق وعاشقات وحالمون وحالمات ومجانين ومجنونات؟ ألا يحق لولادة بنت المستكفي أن تسجل في الكتاب شهادة ما؟

أنا والله أصلح للمعالي

وأمشي مشيتي وأتبه تيهي

أمكن عاشقي من لثم خدي

وأعطي قبلتي من يشتهيها

غير أن أدونيس يعرف العشاق والحالمين الذين مروا عبر تاريخنا وألقوا حقائبهم المهترئة وقيثاراتهم وأعوادهم تحت نوافذ البيوتات الشفيفة ورحلوا. وأدونيس قرأ كتاب الصعاليك وشعراء التروبادور العرب وزار حانات الشراب والمجون العباسية والاندلسية وغيرها، وتعلم السحر إياه الذي مس روح امرئ القيس وطرفة بن العبد والشنفرى وسحيم عبيد بني الحسحاس، وقيس المجنون وجميل بثينة وغيرهم. لكن أدونيس رغب عن قصد متعمد في تدوين تاريخ الدم العربي، ليقول ان المحرقة لم تنته بعد، والمقصلة ما زالت قائمة والسيوف ما بات مشرعا على رقاب العباد والطاغية في أوج سلطانه متوجا بالنياشين والأوسمة. إنها حالة أشبه باستدراج التاريخ ليقول كلمته في الحاضر.

لن أقول لكم كيف عاشوا وكيف يعيشون،

أو كيف جاءت إليهم، عنيت القبور،

ولا كيف كانوا يهبطون إليها بأجسامهم كلها أو بساقين،

أو كتفين وصدر.

لن أقول لكم كيف كانت تجيء الرماح، تثقب أجسادهم.

لكنه لا ينسى وهو الشاعر الحالم المتفائل المسكون بالجمال، أن يخرج من ذاكرة الموت هذه ليستأنس ولو قليلا بأسلافه المضيئين بالحب:

اتفياً، أخرج من هذه الذاكرة

اتفياً أسلافي الآخرين

الذين يضيئون أعلى وأبعد

من ظلمة القتل من حمأة

القاتلين

عمله الشعري المميز "الكتاب" يخرج أدونيس على

النص الشعري السائد، ويتصرف بمساحة الصفحة

وجسد القصيدة تصرفا أشبه بذاك الذي انتهجه فنانون

الحداثة التشكيليين. فليس ثمة لوحة بموضوع وحيد يجري

التركيز عليه كما فعل مايكل أنجلو مثلا. بل ان في لوحات

الحداثة تشكيلات أخرى خلف اللوحة أو على هوا مشها

ومتونها، كما في لوحات سلفادور دالي وبابلو بيكاسو.

في "الكتاب" ثمة فضاء مغاير، فأنت تختار من أين ستبدأ

بقراءة الصفحة. هل تقرأ النص الرئيس أم المتن أم الهوامش.

هل تلتفت نظرتك إلى ما هو مكتوب على يمين النص كهامش

توضيحي أم إلى يسار النص أم إلى أسفله!!

كانت الشمس تمشط رأس الغروب وتجلس

في حضنها بيتنا

بيتنا، لا حلي ولا زينة

كان يأتي إليه المساء، ويأتي إليها النهار

في قميص الغبار

تنتهي من هذا النص الرئيس ثم تقرأ أسفل النص

توضيحا يسبقه إشارة النجمة:

✧ الغبار الشريد الأصم الغبار. الخطى (الخ..).

ثم تقرأ على يمين النص: ما الذي قاله طليحة يا أيها

الراوية، وبماذا تنبأ؟ لم يجرؤ الراوية ان يردد إلا نتفا من

تعاليمه.

وفي اليسار تجد الإشارات إلى طليحة وغيره من الأسماء

التي وردت في المتن.

"الكتاب" يعبر عن قراءة أدونيس للتراث، وهي قراءة تختلف

حولها المحللون فبعضهم يرى ان الرجل يقف موقفا عدائيا

من التراث الذي هو تاريخ الدم والسيوف والاضطهاد

والسحل، ويذهب بعض المغالين إلى أبعد من ذلك إلى اتهام

أدونيس في عرويته وانتمائه.

وإذا كانت التهمة جاهزة عند هؤلاء لإصاقها بمفكر وشاعر

كأدونيس، مثلما هي جاهزة لإصاقها بكثيرين غيره، كنجيب

محفوظ مثلا، فإنها أي التهمة، كانت أكثر جاهزية وفي

متناول يد الخليفة أو السلطان أو الوالي عبر تراثنا العربي

المليء بكل شيء:

لا أرى غير رأس يُرجل في عاره

غير رأس تدحرج عن كتفيه،

الرؤوس كرات

jheavenly@yahoo.com

* شاعر أردني

